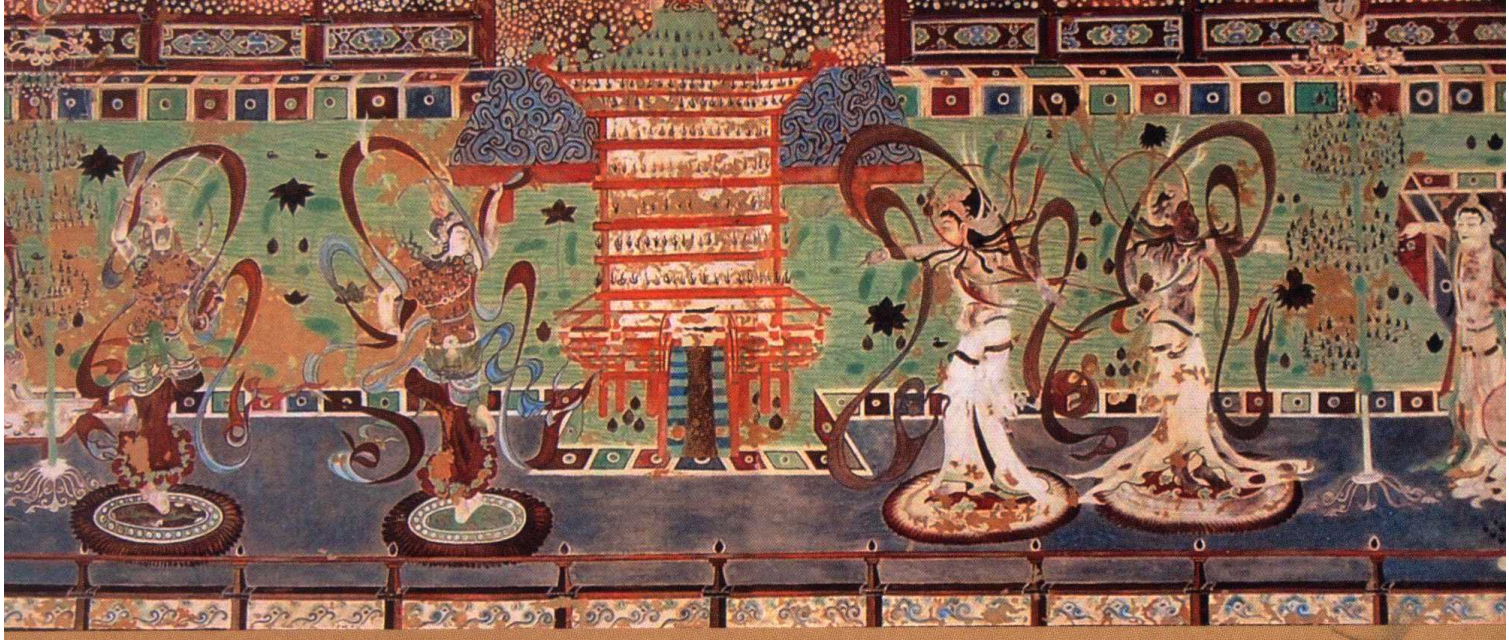


敦煌乐舞研究文集

韩兰魁/主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

敦煌乐舞研究文集

韩兰魁／主编

文化艺術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

敦煌乐舞研究文集 / 韩兰魁主编 . -- 北京：文化艺术出版社，2014.8
ISBN 978-7-5039-5850-2

Ⅰ.①敦… Ⅱ.①韩… Ⅲ.①敦煌壁画-乐舞-文集
Ⅳ.①K879.414-53②J609.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第193080号

敦煌乐舞研究文集

主　　编　韩兰魁
责任编辑　王　红
装帧设计　李　鹏
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条52号（100700）
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　84057690（发行部）
经　　销　全国新华书店
印　　刷　北京燕泰美术制版印刷有限公司
版　　次　2014年10月第1版
　　2014年10月第1次印刷
开　　本　787毫米×1092毫米　1/16
印　　张　27
字　　数　620千字
书　　号　ISBN 978-7-5039-5850-2
定　　价　68.00 元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

教育部人文社科研究规划基金项目研究成果（09YJA760035）

陕西省（高校）人文社科重点学科研究成果

陕西省（高校）人文社科特色学科研究成果

西安音乐学院西北民族音乐研究中心研究成果

序 敦煌乐舞研究的一次有益尝试

韩兰魁

敦煌石窟艺术博大精深，不仅以其几百个洞窟中的精美壁画盖世绝伦，更以其历时千年跨越不同朝代的艺术风格以及人文内涵为世人所惊叹。敦煌石窟自20世纪初被发现以来，除多次引来域外的探险者侵占掠夺外，各时期不同的有识之士以其对中华历史和文化的自觉保护和责任感，奔走相告，临摹探研，著书立说，从而成就了一派敦煌研究的世界级显学——敦煌学。在其中，专注于壁画造像者，以历史的艺术遗迹为出发点，就其创造思维、艺术技巧、精神内涵、社会关联等不同方面深入挖掘，对于解读敦煌石窟的历史形成、艺术特点以及人文影响发挥了积极的作用；而专注于敦煌藏经洞之经卷研究者，通过对“天书”的解析，在捉捕千年以前的人文信息、了解历史中的社会交往以及还原历史面貌方面做出了巨大贡献。可以说，敦煌壁画通过佛教供养主题以图像的形式外显千年敦煌地区的人文变迁，而敦煌经卷则以文字的记录形式，真实地保留了历史时期敦煌社会生活的方方面面。两者相辅相成从不同方面构成了千年敦煌的历史见证。

2009年，我以“丝绸之路音乐文化研究”为选题申报了教育部人文社科项目并获得支持和立项，在本选题的研究框架中，敦煌石窟艺术是一个重要的观察和研究节点。首先我在创作中刻意地舒展它，把体验、冥想、思考融入其中，为此写就的管弦乐音诗《丝路断想》虽未直接点明“敦煌”主题，但大漠中的古道、桑田谁又说不与敦煌相关联。其次就创作而言，有关敦煌艺术的认识和研究积累使我获得了不少感性体验、平添了不少理性的认知，更使我在面对敦煌壁画中的天宫乐伎时获得了跨越时空的心灵对接。音乐创作虽多呈现出感性的一面，但内蕴的思索却是长时期理性的积攒结果，倘若没有前期的研究作铺垫，我想，充盈着西北风情与悠远气质的音诗《丝路断想》的创作或许会少了些许灵气和内蕴。

2010年6月，我个人的“绿色的呼唤——韩兰魁交响乐作品音乐会”在北京音乐厅举行，由国家交响乐团演奏，著名指挥家阎惠昌执棒，倾情演绎了包括《丝路断想》在内的4部交响乐作品，在首都引起了较大反响，应邀聆听音乐会的各路专家无不为音乐会独具西北风情的交响音乐魅力所感染，音乐会及其作品被同行认为

“代表了西部音乐创作的实力”[①]。为了进一步展示艺术创造的西北情怀，2013年9月在西安，又一次汇聚本人不同时期创作中的代表作品，以“西北当地人的身份，在西北大地上，演绎了一场独具西北风情的交响音乐会”[②]。与前一场相比，在曲目调整上，更加强化了西北人文特征，以丝绸之路文化为主线，将祁连山、敦煌、古长安以及历史上西北的干旱、苍凉、贫瘠关联在一起，以对绿色生命的渴望与执着追求为高点，彰显西北人的生命张力，刻画他们对土地、山河、家乡所保有的那份情感的真诚和执拗。

这么多年来，我之所以钟情于西北这片广袤的土地，把创作的笔触屡屡伸向这里，不光是因为她给予了我生命、哺育我成长，更重要的是在这片荒芜甚至贫瘠的土地上，有着一份历史的厚重感。无论我是去敦煌，或登祁连山，还是漫步在黄河岸边……触景生情，常常幻化出的是一个个生动的故事和一幅幅鲜活的画面。在我的感觉里，祁连山上的一草一木都是有生命的，敦煌几百个洞窟中的幅幅壁画从来都不是静止、孤单的，它们往往跨越时空，超越三界，将佛陀的空灵世界与现实中人的往生来世交织在一起，亦真亦幻地筑构起生灵的天地，以历史的情态逼真显现。这种感触不光激起我一次次创作上的灵感和热情，谱就出一段段美妙音乐的篇章，也让我从思想深处涌起更多的历史追问：在绵延上千公里的丝绸之路沿线上，有多少个不同的部落、民族在此接触、混融，有多少种文化在此汇聚、交织，不同的历史时段里呈现着的又是一种什么样的社会风俗和人文情态……而无论是丝绸之路还是敦煌莫高窟，恐怕任何单一的文化因子似乎都不能映透出这些问题的本质，必须有更多的认识和研究侧面，才可能聚集起对敦煌文化整体上的关照。

带着这样的思考和期盼，结合我的课题研究需要，2012年下半年经过多方面摸底、调研，我提出了策划和组织举办“敦煌乐舞国际学术研讨会”的构想，此举受到西安音乐学院、敦煌研究院、北京舞蹈学院以及来自日本、德国、比利时等国学者的积极响应。经过半年多时间的精心准备，2013年10月，研讨会在西安音乐学院如期举行。30余位与会代表参加了6场不同研究主题的发言和热烈讨论，内容涉及敦煌壁画中的乐舞、文化及传播；敦煌壁画中的乐谱、乐队及乐器；敦煌壁画中的服饰、造像及审美；敦煌壁画中的舞蹈、造型及重建；敦煌乐舞的其他研究等不同领域。不难看出，较之于以往的同类研究和相关会议议题，本次会议特点鲜明，既关注不同研究领域的交叉性，也关注不同研究侧面的互补性；既有宏观的文化思

---

① 李宝杰、叶明春：《高度的抒情性与深沉的历史感——韩兰魁交响乐作品音乐会与创作座谈会述评》，《交响》2013年第3期。

② 同①。

考，也有微观的具体分析。特别是一些国外学者的研究新视角与本土学者的不同研究站位所激起的热烈交锋，往往使人眼前发亮。我以为，会议的举办是成功的，所取得的成果是丰硕的，可从如下几个方面归纳：

一是从文化传播视角看待敦煌石窟艺术的历史价值和意义。这方面的代表性研究和发言有敦煌研究院的沙武田研究员，他以莫高窟220窟大型壁画的具体分析为背景，展示出“大唐之初与周边民族和国家政治的关系”[①]；西安音乐学院的夏滟洲教授择取北凉、北魏、西魏、北周等一些洞窟的音乐壁画为代表，观察南北朝歌舞娱乐节目的构成，以此反映这一历史时期中国音乐的雅俗之变。还有新疆龟兹研究院的王健林研究员、西安音乐学院的曾金寿教授等在发言中，对西域音乐、印度音乐文化的东传以及在敦煌壁画中的反映进行了研究分析。毫无疑问，敦煌作为古丝绸之路通商往来的交会点，在这里曾演绎着多民族生活交织往来的画卷，敦煌莫高窟壁画展示出的多文化源流无疑彰显着历史的人文迹象，因此，从宏观的文化传播视角观察和研究敦煌石窟艺术，是认识敦煌艺术价值不可或缺的重要方面。

二是从敦煌壁画中不同门类艺术的信息保留，观察丝路文化艺术的交流与融会。这方面研究虽属于微观研究，但涉及音乐、舞蹈、服饰、造像等不同研究领域，其中以音乐门类最为丰富，包括乐谱、乐队以及乐器三个方面，这与敦煌壁画内容中大量呈现音乐信息不无关系。

有关乐谱研究主要集中在敦煌藏经洞发现的唐代乐谱的认识和翻译问题上，主要有上海音乐学院陈应时教授，作为这一研究领域的资深学者，本次会议发言中他对日本学者林谦三的敦煌乐谱研究进行了分析总结并给予了很高的评价，认为林氏“作为敦煌乐谱研究奠基者的历史地位将与敦煌乐谱共存”；中国艺术研究院的李宏锋副研究员的发言集中在敦煌乐谱及其他唐乐古谱解译中的俗乐调问题上，认为“敦煌乐谱等古谱研究应走进传统乐律学视野，与乐律、宫调、乐谱、乐器等研究形成良性互动，在唐宋音乐实践的大背景中阐明自身特征”；而法国索邦第四大学博士研究生王维平，借助在法国国家博物馆亲眼所见和对比两套敦煌琵琶谱的有利条件，针对敦煌乐谱75年来的研究成果，结合自己的最新认识进行了研究肯定且提出不同的意见。

有关敦煌壁画中礼佛乐队的研究和发言主要有西安音乐学院的李宝杰、程天健教授，前者从敦煌壁画经变图礼佛乐队与唐坐立部伎乐的比较入手，认为壁画中的“‘礼佛乐队’多以坐乐形式呈现，无论其形式、规模、乐器使用、乐队组合等，

---

① 参见“敦煌乐舞国际学术研讨会·会议手册”（2013·西安）。以下凡未注明出处的引文均引自该会议手册，不再说明。

貌似与唐宫廷的坐部伎乐在形式上有所关联，但通过研究分析不难发现其二者之间的差别”；后者从敦煌壁画的乐器、乐队、乐伎的历史形态构成出发，进行了乐器来源分类、乐队组合形式分类、乐伎形态分类等。而其他相关研究多集中在某一类或某一单个乐器的识别与分析上，如中国艺术研究院研究员、西安音乐学院特聘教授乔建中的《敦煌壁画中的膜鸣鼓》、敦煌研究院文献所杨森副研究员的《中国古代琵琶的“相”与“品”》、甘肃河西学院刘文荣的《敦煌壁画中所见“葫芦琴”图像考释》以及西安音乐学院西北民族音乐研究中心李村教授的《敦煌壁画中的横卧类弹弦乐器》等。

作为敦煌壁画中音乐文化的研究，无疑乐谱、乐队、乐器、乐伎是构成敦煌壁画音乐文化信息的几个主要方面，与以往研究最大的变化是多位学者都注重文化交流的相关性，力图在研究中超越对象本体，而把更多的历史信息、文化信息、环境信息融会在一起进行比较分析，这对于研究对象的理性认知与把握非常有益，并形成了较有说服力的、新的研究认识。

三是从艺术再造的视角观察和梳理敦煌石窟艺术形象的启迪和作用。这方面研究不同于前二者，主要是以敦煌艺术遗产为灵感来源，致力于现代艺术创作活动的探讨。早在20世纪80年代，甘肃省歌舞剧院即以敦煌壁画为素材创作了享誉海内外的舞剧《丝路花雨》，其艺术影响和成就不只是诞生了一出风格特色鲜明的舞剧，而且为催生一个中国舞的独特舞种体系——敦煌舞发挥了重要作用。早期敦煌壁画舞姿研究中有许多著名学者为此做出了重要贡献，如西北民族大学舞蹈学院的高金荣教授。本次与会代表发言中，来自舞蹈界的代表有多人依然围绕在敦煌舞姿及其艺术表现特征层面，如中国艺术研究院舞蹈研究所的江东研究员，从“破解敦煌舞之谜”、“敦煌舞的名与实”、“敦煌舞的形与神”、“《丝路花雨》的文化追求”四个方面就敦煌舞的实质进行了深入分析；北京舞蹈学院史敏教授则从敦煌壁画的男子伎乐形象出发，结合其研究课题以及教学实践，将敦煌男子舞蹈的形体特点进行了归纳总结，她认为“从知觉理性的领悟与升华，演绎出将人体美融入心理意境，使敦煌舞蹈由原有的装饰性走向自由表达的身体语境，诠释出全新的敦煌舞形象与风格之美”；而北京舞蹈学院学报编辑部仝妍副研究员则以石窟舞蹈形象中的“飞天”为代表，探析“中国古代舞蹈艺术在佛教思想、中外舞蹈文化的融合中，通过象征性的艺术处理，既展示了超现实的佛家思想，又映射了现实世俗的艺术思想与美学理想”。其他相关研究还有西安音乐学院副教授李西林的《从建构主义的视角略论敦煌乐舞的当代重建》、李超副教授的《敦煌舞蹈的复原与重建研究——敦煌舞蹈元素身体训练体系（中国派系）之实践探讨》等。

不难看出，舞蹈界学者的敦煌乐舞研究侧重在艺术实践层面，借助于对敦煌艺

术资源的挖掘，在现代艺术创生的前提下，通过复原、重建、新创造等一系列相互关联的实践活动，形成了业内对敦煌艺术继承与弘扬的自身特点。正如江东研究员所言："'敦煌舞'作为一个舞种借此剧（《丝路花雨》）得以确立，从而丰富了中国舞蹈文化的建设，同时也让那些长年歇息在戈壁荒漠壁画上的远古舞蹈形象，活生生地动了起来。……对目前在世界领域都非常热的敦煌学研究都是一个伟大的贡献。"①

四是跨领域研究。毫无疑问，敦煌石窟在人物造像方面，无论是佛陀及诸神形象还是供养人形象，在后世研究中，对其着装服饰都是一个非常值得关注的研究领域，其不仅透露着当时壁画绘制或塑像工匠的审美信息，而更重要的是能够反映某一历史时期的着装特点、民俗特点，对于辨识和判定洞窟的开凿时间、当时的人文特征不无重要参考意义。敦煌研究院卢秀文研究员的《敦煌民俗乐舞服饰图像研究——第156窟"出行图"男子舞乐服饰》，择取的就是人物形象、情节较为丰富的敦煌第156窟，通过对男子乐舞服饰的图像考释，"归纳出唐代乐舞服饰的种类：涉帽、袍、裤、靴子等，由此，透视张义潮统治敦煌时期的社会背景、社会风貌和民族文化发展的轨迹，从中看出当代服制及推行各种制度措施以及中外文化交流的关系"。西安音乐学院叶明春教授的《唐代敦煌壁画"迦陵频伽"造像与佛教音乐美学》则关注"佛教音乐观与唐代佛教音乐美学之间的关系……力求从敦煌壁画在盛唐、中唐和晚唐三个时期迦陵频伽造像的图像学意义出发，探讨其与相关佛经及净土宗的关系，以及其在唐代佛教音乐美学史中的地位和作用"。其他相关研究还有兰州大学敦煌研究所博士研究生高海燕的《甘肃馆藏造像碑塔舍身饲虎本生图像考》、德国学者沃夫冈·马斯特纳克教授的《敦煌乐舞：文化人类学、神经心理学及音乐舞蹈治疗之形势》等。这些跨领域研究已超越敦煌石窟艺术本体，融入了民俗学、文化人类学、文化比较学、社会学，甚至现代音乐治疗等领域的方式方法，通过交叉的学术视域不仅拓宽了以往对敦煌艺术研究的囿围，而且反过来对于敦煌艺术本体的再认识也不无启迪和参考意义，体现出现代学术研究多维度、多视角认识研究对象的整体关照意识。

以上仅是对本次会议发言内容的简单梳理，虽不足以反映研讨会的所有内容，但从其参会学者来源的多样、研讨内容的丰富以及代表们发言主题的开放意识已经展现出本次会议谋求学术跨界、认识交叉、综合研究的既定目标，为整体上认识和关照敦煌乐舞艺术提供了一次学术交流与碰撞的良机。尽管研讨中由于学科差异或学术站位立场的不同，一些问题尚未能深入展开，但不同研究的相互启迪却是显而

---

① 引自本文集所收江东《关于"敦煌舞"的思辨》一文。

易见的，会后多位学者都表示了对下一届会议召开的期待。

根据会议前期规划，我们组织了编辑出版本次会议文集，得到了大多数与会代表的积极响应，共收到正式提交的论文26篇，编辑中根据相近研究领域相互靠拢的原则，将之分为5个研究板块，以方便读者了解和阅读。在本书即将付梓之前，我将自己长时期的感受和思考以及对本次会议发言内容草成这篇小文，一方面展示个人对敦煌艺术的学习和认识，另一方面作为背景材料提供给读者参阅，是为敦煌乐舞的进一步研究提供帮助。

最后，我想强调的是一般认为作曲家与理论家在思维上、认识上多有不同，但我以为并非不可逾越，创作行为中如果聚集更多的认识储备、理论储备、文化储备无疑会增加作品的思想内涵和人文厚度；而研究行为中如果放开思维不囿于静止的物态保留，通过想象、联想去领悟历史中的真实实践存在，或许对于我们真切地把握历史信息更加有益。总之，作为一名作曲家，除了创作以外能够参与到敦煌乐舞的研究中来，我个人的收益是巨大的，不妥之处还望方家批评指正。

是为序。

2014年8月6日

目　录

敦煌壁画中的乐舞、文化及传播

唐韵胡风——莫高窟第220窟舞蹈图与长安风气 / 沙武田 3
从敦煌壁画看南北朝歌舞娱乐节目的构成 / 夏滟洲 38
敦煌乐舞与印度佛教乐舞的渊源关系 / 曾金寿 56
龟兹乐舞的魅力 / 王建林 72
丝路多元音乐文化在敦煌壁画中的呈现 / 刘蓉 78
唐代乐舞诗酒与皇室贵族生活 / 仵埂　王鹏 88

敦煌壁画中的乐谱、乐队及乐器

论林谦三的敦煌乐谱研究 / 陈应时 99
从敦煌乐谱及其他唐乐古谱译解看唐俗乐调的若干问题 / 李宏锋 110
敦煌琵琶演奏谱解译及电脑软件开发 / 王维平 133
敦煌壁画经变图礼佛乐队与唐代坐部伎乐的比较研究 / 李宝杰 162
敦煌壁画乐器、乐队、乐伎的历史形态构成分析 / 程天健 183
敦煌壁画中的膜鸣鼓 / 乔建中 195
中国古代琵琶的“相”与“品”
——以丝绸之路沿线古代艺术品图像资料和中国古代名画等古代艺术品图像为主 / 杨森 202
敦煌壁画中所见“葫芦琴”图像考释 / 刘文荣 257
敦煌壁画中的横卧类弹弦乐器 / 李村 264

敦煌壁画中的服饰、造像及审美

敦煌民俗乐舞服饰图像研究——第156窟“出行图”乐舞服饰 / 卢秀文 273
唐代敦煌壁画“迦陵频伽”造像与佛教音乐美学 / 叶明春 286
甘肃馆藏造像碑塔舍身饲虎本生图像考 / 高海燕 312

敦煌壁画中的舞蹈、造型及重建

关于“敦煌舞”的思辨 / 江东 333
敦煌伎乐天男性舞蹈初探——动静结合的研究呈现 / 史敏 340
论中国石窟舞蹈的艺术特征 / 仝妍 356
敦煌舞蹈的复原与重建研究
——敦煌舞蹈元素身体训练体系（中国派系）之实践探讨 / 李超 361
从建构主义的视角略论敦煌乐舞的当代重建 / 李西林 367
初探《十六天魔舞》 / 张楠 374

敦煌乐舞的其他研究

敦煌乐舞：文化人类学、神经心理学以及音乐舞蹈治疗之形势 / ［德］Wolfgang Mastnak 385
敦煌乐舞艺术研究的文献计量学分析 / 景月亲 389

附录

敦煌乐舞艺术研究资料索引 / 景月亲整理 396

敦煌壁画中的
乐舞、文化及传播

唐韵胡风

——莫高窟第220窟舞蹈图与长安风气

沙武田

一、基本资料

敦煌莫高窟第220窟主室南北壁（图1）分别画大型巨幅经变画无量寿经变和药师净土变（图2），是敦煌经变画的代表作，更是初唐壁画的精品，对于这两幅经变画画面中的舞蹈图，引起学界的广泛关注，有大量的文章论及，多把其归入唐代舞蹈“胡旋舞”的代表画面①。但是对于其是否为“胡旋舞”，学界仍有不同的意见②。总体而言，学术界尤其是音乐舞蹈界对莫高第220窟南北两壁经变画中的舞蹈图的关注颇多，相关研究成果丰富，多把其归入唐代流行之“胡旋舞”③。

第220窟主室北壁药师经变中央有四个舞伎起舞，左右各有两个舞伎舞于小圆毯上，两两相对，中间偏后在大型多层方形木结构豪华灯楼隔开，舞者两边各有一大型多层似铜铁类圆形灯树，有人正在上油添灯，最外面是两组各15、13人的乐队，分坐于长方形毯子上，整个舞蹈场面宏大，占据经变画约有三分之一面积（图3），这在敦煌各类经变画舞蹈中是仅见的一幅。舞蹈者脚下所踩踏的圆毯四边有垂索，中为一周连珠纹，显系文献中记载来自中亚西域各国的“舞筵”。舞蹈分两组，第一组（西侧）（图4）左侧舞者背向观众，赤足左脚着毯，右脚后钩，下穿宽角长裙，束腰，上身穿菱形块饰紧身袄，头戴花冠，左手举于头上，手拿白轻巾，右手着钏呈后钩状；右侧舞者右腿着毯，左脚提起，右手高举，左手外侧，手中执有轻巾，起舞的幅度很大，其装饰与左侧舞者完全相同。第二组（东侧）（图5），左侧舞者头戴花冠，头发分为几束，飞舞于后，双臂抬起，着钏，臂上挥缚一长巾，身着轻衣，戴有长珠状佩饰，束腰，臀部后倾，面向左侧，双腿略弯，通体呈旋转状；右侧舞者面右侧向，背向左侧舞者，其服饰与左侧人基本相似，舞姿也大体类似，只是二人朝向不同。

南壁无量寿经变乐舞图只有两个舞伎舞于圆毯之上，乐舞图所占画面不大，属敦煌壁画经变画常见

---

① 罗丰:《隋唐间中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池唐墓石门胡舞图为中心》，《传统文化与现代化》1994年第2期，另载氏著:《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》，文物出版社2004年版，第280—298页；柴剑虹:《胡旋舞散论》，《敦煌吐鲁番学论稿》，浙江教育出版社2000年版，第288—297页；陈海涛:《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，《考古与文物》2003年第3期，第56—60、91页。

② 巩恩馥:《莫高窟第220窟“胡旋舞”质疑》，《敦煌研究》2006年第2期，第16—17页。

③ 有关莫高窟第220窟壁画中的几幅舞蹈图的研究学术史及各家之观点，胡同庆先生有详细的综合整理。胡同庆、王义芝：《敦煌壁画“胡旋舞”是非研究之述评》，载郝春文主编《2011敦煌学国际联络委员会通讯》，上海古籍出版社2011年版。另见http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=472707228704。

图1　莫高窟第220窟西佛龛全景

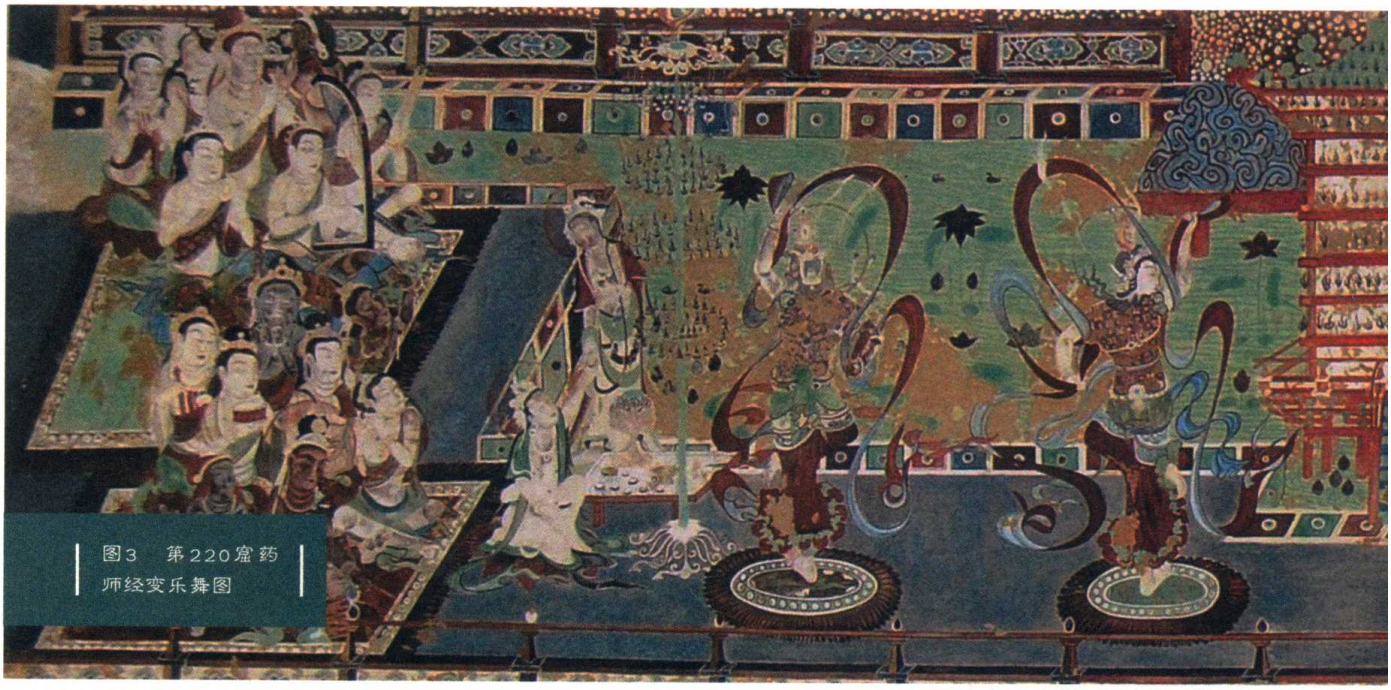


图3　第220窟药师经变乐舞图

图2-1 第220窟
北壁药师经变

图2-2 第220窟
南壁无量寿净土变

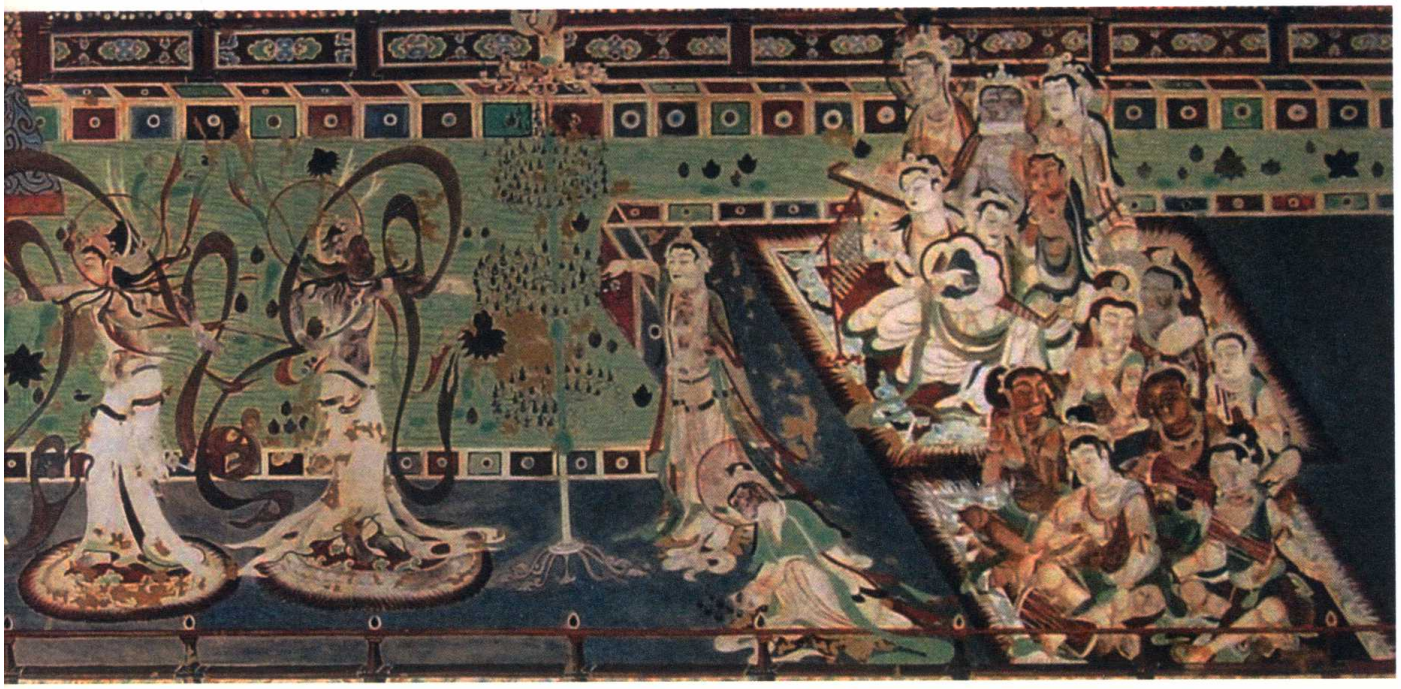


图4-1　第220窟药师变西侧乐舞图壁画

图4-2　第220窟药师变西侧舞蹈线描图

图5-1　第220窟药师变东侧乐舞图

图5-2　第220窟药师变东侧舞蹈线描图

图6　第220窟南壁西方净土变中乐舞图

格局结构，两侧各有8人乐队伴奏，分坐于长方形毯子上（图6）。二舞者服饰与北壁不大相同，均为面朝前方，头束高髻，上身半裸束腰，下身穿宽松轻衣，一腿立于毯子上，而另一腿提起，均有出胯动作，手中挥舞轻巾，头均内倾，也呈旋转状。[①]

从两幅经变画中舞蹈图画面分析，有四个基本的特征：舞者为女性，两两起舞，舞蹈者均舞于一小圆毯上，舞姿旋转特征明显。因为有这几个方面的特征，结合文献中大量有关“胡旋舞”的记载，《通典》卷146《乐六》记“四方乐”、“康国乐”云：

> 舞急转如风，俗谓之胡旋。

白居易《胡旋女》诗云：

> 胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。
> 弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。
> 左旋右旋不知疲，千匝万周无已时。
> 人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。

元稹《胡旋女》诗也云：

> 胡旋之义世莫知，胡旋之容我能传。
> 蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。
> 骊珠迸弭逐飞星，虹晕轻巾掣流电。
> 潜鲸暗吸笡海波，回风乱舞当空霰。
> 万过其谁辨终始，四座安能分背面。

《新唐书·礼乐志》载：

> 胡旋舞，舞者立毬（毯）上，旋转如风。

段安节《乐府杂录》“俳优条”载：

---

① 以上画面描述文字参考罗丰先生前揭文，同时参考敦煌文物研究所编《中国石窟·敦煌莫高窟》（三），文物出版社、平凡社1987年版，图版第24、27及图版说明。另参考敦煌研究院编，王克芬著《敦煌石窟全集·舞蹈画卷》，香港商务印书馆2001年版，图版52—55。

图7-1 第220窟北壁东侧舞蹈毯子（右）

图7-2 第220窟北壁东侧舞蹈毯子（左）

图7-3 第220窟北壁西侧乐舞毯子（左）

图7-4 第220窟北壁西侧舞蹈毯子（右）

舞有骨鹿舞、胡旋舞，俱于一小圆毬（毯）子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬（毯）子上，其妙如此也。

我们也注意到第220窟六位舞蹈者均脚踩一小圆毯，小圆毯一周有垂索，且多配一圈联珠纹，并见有动物图案（图7）。另在三对舞蹈两侧的乐队所坐，为方形或长方形毯子，同样四周有垂索，有的有联珠纹，或花枝纹（图8），有浓厚的波斯萨珊风格[①]。这些小圆毯或方形长方形的毯子，结合出现的场合，正是当时康国、石国、米国等中亚西域等国进贡唐王朝的物品“舞筵”，且往往伴随有“胡旋女”，可配套表演，或许敦煌第220窟的画面正可为此作注解。特别是舞蹈者脚下的小圆毯，成了判断该舞蹈为胡旋舞的标志性符号，为学界所广泛讨论。唐诗中有形象的记录，白居易《青氈帐二十韵》云:

① ［美］梁庄爱伦：《绘于公元642年敦煌壁画中的两件可能是萨珊地毯的罕见资料》，宁强译，《敦煌研究》1991年第2期，第59—61页。

图8　第220窟北壁西侧乐队毯子

侧置低歌座，平铺小舞筵。

白居易《柘枝妓》：

平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。

岑参《田使君美人舞如莲花北铤歌》称：

高堂满地红氍毹，试舞一曲天下无。
此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。

王建《宫词》：

玉箫改调筝移柱，催换红罗绣舞筵。

杜甫《江畔独步寻花七绝句》：

谁能载酒开金盏，换取佳人舞绣筵。

《册府元龟》卷971《外臣部》“朝贡四”对中亚各国进贡舞筵有大量的记载：

开元六年四月，米国王遣使献拓壁舞筵及毹。
天宝四载二月，罽宾国遣使献波斯锦舞筵。
天宝五载闰十月，突骑施、石国、史国、米国、罽宾各遣使来献绣舞筵。
天宝九载四月，波斯献火毛绣舞筵、长毛绣舞筵，无孔真珠。

《新唐书》卷221《西域传下》载开元时，“米国献璧、舞筵、狮子、胡旋女”，安国献“拂菻绣氍球一”，国王妻“可敦献柘辟大氍球二，绣氍球一”。可见大量的中亚各国的舞筵被贡献给唐王朝，成为唐人生活中的奢侈品，文献记载之外，图像的留存，在长安等地唐墓壁画及其他相关的胡旋舞、胡腾舞图像中均有见到，且与第220窟可资比较，对此翟晓兰已有专题研究[①]，可供参考。

《旧唐书·音乐志》（二）记：

---

① 翟晓兰：《舞筵与胡旋·胡腾·柘枝舞关系之初探》，《文博》2010年第3期，第32–37页。

舞者急转如风，俗谓之胡旋。

正如学者们共识，第220窟此几组舞蹈当属唐代流行之“健舞”、“胡旋舞”，应是没有多大问题，因此可作为唐代盛行之“胡旋舞”的代表。至于前述有文提出的质疑，从服饰与乐器组合与文献记载的不同而否定其与胡旋舞的关系，是不科学的，因为作为佛教净土变壁画中的乐舞，描绘的是谁也没有见过的、也没有佛典规定的天国音乐，虽然其艺术的成分来自人间写真，但毕竟有非写实的部分和艺术夸张的内容，我们在敦煌大量经变画中见到的所有舞蹈者的服饰均是菩萨装或佛教天国伎乐装束，还没有看到完全世俗装扮者，因此对佛教经变画中的乐舞从服饰上是不能作如此严格的界定的，在敦煌的洞窟经变画中有大量的事例可供参考。至于乐器组合和胡旋舞传入中土的时间的出入，早已为学界所广泛论述，故亦构不成质疑的内容。

二、胡旋舞出现在第220窟经变画中的背景

肯定了第220窟南北壁经变画中的舞蹈为“胡旋舞”，接下来需要我们对这种带有浓厚胡风的舞蹈进入敦煌洞窟壁画经变画的背景作一简单勾勒。

1. 第220窟营建简史

像第220窟这种场面宏大舞蹈的大型经变画的出现，基本上就是在以第220窟为代表的初唐第二期洞窟中，这一期洞窟专家们分期的时代是在唐太宗后期至高宗武则天时期，其中第220窟是重要的分界线和标志性洞窟[①]。第220窟内有两处墨书题记，主室东壁窟门上方墨书发愿文一方，已残不全，末署“贞观十有六年敬造奉”字样，北壁药师经变两幅胡旋舞图中间灯架题“贞观十六年岁次壬寅，奉为天（大）云寺律师道弘法师□奉□”（图9），表明贞观十六年（642）该洞窟主体内容绘画完毕。考察第220窟内整体壁画，其风格是统一的，虽然1976年剥离甬道上层宋代壁画后南壁五代题写《检家谱》（图10）记该洞窟一直到龙朔二年（662）最后完工[②]，但从窟内现存初唐壁画整体风格判断，贞观十六年时随着东壁和北壁经变画的完工，其他各壁也应该差不多同时期完工，因此洞窟壁画的时代是清楚的，主体绘画可以定在唐太宗贞观十六年前后[③]。从时间上来看，第220窟的营建正是唐代胡风日浓，走向国际化的阶段。

第220窟主室西壁龛下墨书“翟家窟”，甬道南壁有五代同光三年（925）敦煌历学博士翟奉达重修

---

① 樊锦诗、刘玉权：《敦煌莫高窟唐前期洞窟分期》，载敦煌研究院编《敦煌研究文集·敦煌石窟考古篇》，甘肃民族出版社2000年版，第149—159页。

② 参见敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，文物出版社1986年版，第101—104页。

③ 对于第220窟最后完工的时间，为什么在五代翟奉达的“检家谱”中记载洞窟营建一直到二十年后的高宗龙朔二年才最后完工，值得慎重探讨。

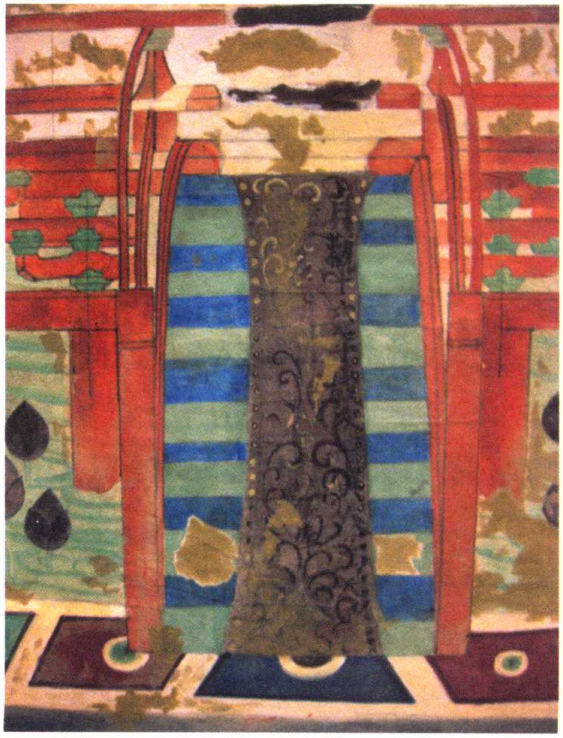


图9　第220窟北壁经变贞观十六年题记

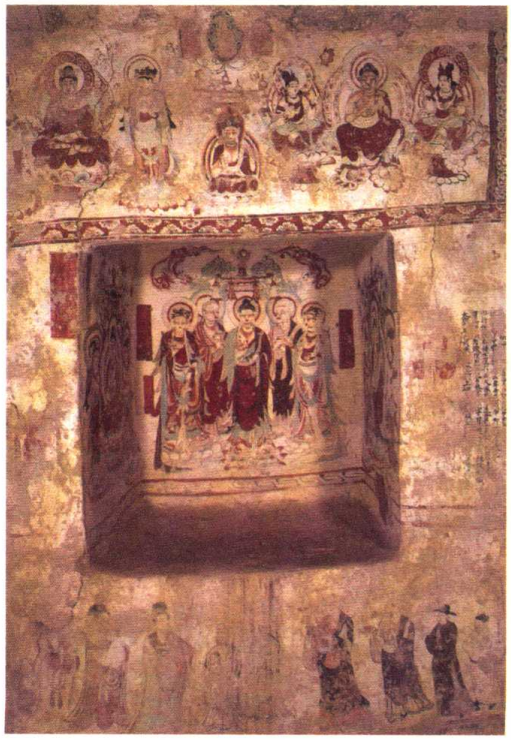


图10　第220窟甬道南壁五代重修时书写检家谱

洞窟时写的“检家谱”，另有1960年出土的残碑《浔阳翟氏造窟功德碑》[①]，加上洞窟中的供养人题记，表明该窟从最初的营建是敦煌大族的翟氏家族，从唐初的翟通一直到九代孙翟奉达，经营有序。按史苇湘先生的总结，翟氏家族从唐初一直到五代“世代承袭着州学博士的地位与赞佐戎幕的职务”[②]。翟氏家族作为敦煌大族，从《浔阳翟氏造窟功德碑》可知，其历史悠久，至少在北周大成年间即已在莫高窟建窟，非常有意思的，一直在敦煌非常活跃的翟氏家族，据学者们研究，其族本最早系活动于贝加尔湖一带的丁零或高车人，后南下到陇西一带与鲜卑人及羌人融合，到北朝时期西迁敦煌已经汉化，以汉人大族自居[③]。有了这样的背景，其功德窟中选择胡风深厚的胡舞也就属民族的认同了。

---

① 对于该碑所记营建功德窟仍存在疑问，史苇湘先生、马德先生均认为碑文所记洞窟不明，参见史苇湘：《世族与石窟》，氏著《敦煌历史与莫高窟艺术研究》，甘肃教育出版社2002年版，第127—128页。马德：《敦煌莫高窟史研究》，甘肃教育出版社1996年版，第85—87页。陈菊霞则认为碑文所记洞窟即是莫高窟第220窟，参见《敦煌翟氏研究》，民族出版社2012年版，第317—335页。宁强先生对第220窟有专门的研究，但并没有针对该碑展开论述，参见Ning Qiang: *Art, Religion, and Politics in Medieval China: The Dunhuang Cave of the Zhai Family*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2004。

② 史苇湘：《世族与石窟》，载氏著《敦煌历史与莫高窟艺术研究》，甘肃教育出版社2002年版，第128页。

③ 陈菊霞：《敦煌翟氏研究》，民族出版社2012年版，第31—53页。

2. 唐代胡风的影响

唐代初年，随着唐太宗的文治武功，出现中国封建大一统王朝时期少有的盛世，史称“贞观之治”，大唐气象初现端倪。而自高祖李渊、太宗李世民以来在唐王朝政治社会生活中扮演重要角色的“胡风”、“胡气”，以至于像李氏的胡人血统等“胡化”现象，自陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》、《唐代政治史述论稿》以来，早已为中外史家津津乐道，所论涉及面之广，参与论者之多，相关论著之丰富，不一而足，涉及唐代之胡风、胡气如胡食、胡乐、胡舞、胡服、胡妆、胡人、胡语，等等，其中以胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞、泼胡乞寒为代表的胡舞包含其中，且颇具代表意义，早年日本人石田干之助、史学大家向达先生就已有宏论①，近人罗丰、柴剑虹、张庆捷、陈海涛等则进一步作了详考②，让我们看到盛行长安等两京地区的胡舞基本状况。《新唐书》卷80《太宗子传·常山愍王承乾》记载：

> (太子李承乾)使户奴数十百人习音声，学胡人椎髻，剪彩为舞衣，寻撞跳剑，鼓鞞声通昼夜不绝。造大铜炉、六熟鼎，招亡奴盗取人牛马，亲视烹煁，召所幸厮养共食之。又好突厥言及所服，选貌类胡者，被以羊裘，辫发，五人建一落，张氈舍，造五狼头纛，分戟为阵，系幡旗，设穹庐自居，使诸部敛羊以烹，抽佩刀割肉相啗。承乾身作可汗死，使众号哭势面，奔马环临之。忽复起问：使我有天下，将数万骑到金城，然后解发，委身思摩，当一设，顾不快邪！

此例最有代表性，太子尚且如此，胡风之盛，可想而知。

3. 唐代乐舞中的胡风

在第220窟营建主体完工的贞观十六年之前，高祖李渊、太宗李世民于胡乐之用心，可从他们对胡人善乐舞者白明达、安叱奴、罗黑黑之流的重用可见一斑。唐初在音乐舞蹈方面最值得引起我们注意的一件事情，即是贞观十四年唐太宗平高昌，得其乐部，于是在原隋制九部乐的基础上遂增为十部。《通典》卷146《乐六·坐立部伎》记载：

---

① 石田干之助：《胡旋舞小考》，《长安之春》，创元社，昭和十六年四月；另见《清华周刊》第三十七卷第十二期，第1367—1373页。向达：《唐代长安与西域文明》，三联书店1957年版；另见河北教育出版社2001年版，第60—78页。

② 罗丰：《隋唐间中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池唐墓石门胡舞图为中心》，《传统文化与现代化》1994年第2期，另载氏著：《胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古》，文物出版社2004年版，第280—298页；柴剑虹：《胡旋舞散论》，载《敦煌吐鲁番学论稿》，浙江教育出版社2000年版，第288—297页；张庆捷：《北朝唐代粟特的“胡腾舞”》，载《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》（《法国汉学》第十辑），中华书局2005年版，第390—401页，另载氏著：《民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察》，商务印书馆2010年版，第369—398页；陈海涛：《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，《考古与文物》2003年第3期，第56—60、91页。

燕乐，式德初未暇改作，每燕享，因隋旧制奏九部乐。至贞观十六年十一月宴百寮，奏十部。先是伐高昌，收其乐付太常，至是增为十部伎，其后分为立、坐二部。

原九部乐为：燕乐、清商、西凉、扶南、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国。

因此，学者们认为贞观十六年应该是十部乐发展史上的一个标志①，虽然具体形成可能要早一些，有可能到贞观十四年唐太宗平高昌。也就是说，唐代音乐史的大变革，正是敦煌壁画中胡旋舞出现的时间，这种时间上的巧合绝非偶然因素，实属历史的正常表现，其实也正是敦煌胡旋舞出现的大背景。

九部乐和十部乐中的“康国伎”，应该与胡旋舞多少有些关联，据学者们考证，胡旋舞实是康国舞，白居易《胡旋女》称：

胡旋女，出康居。

《旧唐书》卷29《音乐志》云：

康国乐舞，二人，绯襖，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。

《通典》卷146《乐六》“四方乐”有类似记载。至若以康国为代表的中亚诸国石国、米国等向大唐进献“胡旋女”之记载就更是不绝于史书②。胡人乐舞在唐代的墓葬壁画中广泛见到，其中何家村珍宝中有一件鎏金伎乐纹八棱银杯上的胡人乐舞，从舞人到队工全是深目高鼻、胡装的胡人（图11），极其形象，另一件银杯上也是胡乐的组合③，如果按齐东方先生的研究，此类物品若由粟特工匠生产自中土，则可作为胡人乐舞流行唐朝的极好的图像资料④。

敦煌是丝路重镇，“华戎所交一都会”，必然是胡旋舞和胡旋女流入中土的必经之地，加上敦煌自汉晋以来即为粟特九姓胡人流寓

图11 西安何家村鎏金银杯

① 毛水清：《唐代乐人考述》，东方出版社2006年版，第2页。

② 蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》，中华书局1998年版，第46—70页。

③ 参见陕西历史博物馆、北京大学考古文博学院、北京大学震旦文明研究中心编《花舞大唐春——何家村遗宝精粹》，文物出版社2003年版，图版5。

④ 齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社1999年版，第332—362页。

汉地的重要聚居地特征[①]，像胡旋舞如此带有浓厚异域风情的胡风舞蹈必然受到敦煌人的青睐。唐初活动在甘州一带的康国人后裔康老和曾经在河西一度建立独立的地方势力，武威大凉李轨政权即是以胡人为基础，其中安氏家族成为河西最大的胡人集团[②]，影响所及，以至于在莫高窟初唐洞窟营建过程中也有了这些胡人参与的结果，莫高窟初唐第322窟即是安氏家族的功德窟[③]，窟内出现大量的带有中亚粟特美术特征的图像，如有手执山羊和绵羊的畏兽（图12）、胡人特征的天王像、葡萄纹边饰、菩萨手中的玻璃器及菩萨弟子脚下的小圆毯（图13）等独特的图像。因此，从这个意义上讲，带有浓厚胡风特征的胡旋舞出现在莫高窟初唐洞窟经变画中也就顺理成章了。

4. 第220窟壁画粉本传承关系。

我们考察的目光并不能停留在敦煌或河西一地，而是要看到更远的区域，要关注敦煌壁画粉本传承的复杂线索。

莫高窟第220窟被学者们视为敦煌艺术史上的转折点，而且由于时间正是在侯君集平高昌之后，因此学者们很容易把第220窟的艺术与这一唐初治西域史之重要事件联系起来。贺世哲先生指出："贞观十四年侯君集平高昌，打通'丝绸之路'，中原新的唐文化（包括佛教艺术）也随之而来。第220窟就是在这种形式下，当地画工接受了中原新的艺术风格而创造的一个划时代的洞窟。它把敦煌佛教艺术推进到一个新的阶段，也为唐代前期洞窟的排年断代提供了标尺。"[④]马德先生也表达了同样的认识：第220窟"的艺术风格是全新的中原唐风，壁画和塑像的所有人物形象均是为中原唐人形象，从中看不到任何先代艺术的影子"，并认为"220窟的建成，不论是在莫高窟的营造史上，还是在敦煌艺术发展史上，都是转折点，是里程碑，具有继往开来的划时代意义"[⑤]。段文杰先生也强调了第220窟艺术所表现出来

---

① 池田温：《8世纪中叶における敦煌のソグド人聚落》，《ユ-ラッア文化研究》1965年第1号；另载池田温《唐研究论文选集》，中国社会科学出版社1999年版，第3—67页。陈国灿：《魏晋至隋唐河西胡人的聚居与火祆教》，《西北民族研究》1988年第1期；又载氏著《敦煌学史事新证》，甘肃教育出版社2002年版，第73—97页。姜伯勤：《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》，文物出版社1994年版。荣新江：《胡人迁徙与聚落》，载氏著《中古中国与外来文明》，生活·读物·新知三联书店2001年版，第54—59页。

② 汪籛：《西凉李轨之兴亡》，载唐长孺等编《汪籛隋唐史论稿》，中国科学出版社1981年版，第270—278页。吴玉贵：《关于李轨河西政权的若干问题》，《敦煌学辑刊》1990年第1期，第68—78页。吴玉贵：《凉州粟特胡人安氏家族研究》，《唐研究》第三卷，北京大学出版社1997年版，第195—338页。吴玉贵：《突厥汗国与隋唐关系史研究》，中国社会科学出版社1998年版，第313—316页。

③ 沙武田：《莫高窟第322窟图像的胡化因素——兼谈洞窟功德主的粟特九姓胡人属性》，《故宫博物院院刊》2011年第3期，第71—96页。

④ 贺世哲：《从供养人题记看莫高窟部分洞窟的营建年代》，载敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，文物出版社1986年版，第201页。

⑤ 马德：《敦煌莫高窟史研究》，甘肃教育出版社1996年版，第78—79页。

图12　第322窟有翼神兽所在位置壁画

的强烈的中原长安等地唐初艺术影响的特点[①]。宁强先生亦指出："贞观时期，由于唐太宗对河西、西域的经营，特别是贞观十四年平定高昌之后，丝绸之路畅通无阻，东西方之间经济文化交流明显频繁。在这种背景下，敦煌艺术大量吸收来自中原地区的新技术、新风格，同时也接受印度、西域艺术的优秀成果，形成多种风格并存发展的新局面。""贞观十六年，敦煌突然出现如此完美的壁画巨作，如果我们仅仅将其视作隋代以来净土变相演变发展的自然结果是很难令人置信的，因为在贞观十六年之前的洞窟中，我们没有见到反映这种演变过程的作品，因此，有人将这一奇迹的出现，归因于来自中原地区的强大影响。确实，第220窟壁画的风格和中原唐画的风格有许多相似之处，很有可能是中原艺术冲撞刺激的产物。"[②]这些长期从事敦煌艺术研究者们的总结，可以说准确地把握了第220窟艺术的渊源关系。

有了以上的认识，正如马化龙先生在研究第220窟维摩诘经变的艺术风格时紧密联系同时期唐的政治经济文化中心唐长安的画风，从敦煌与长安绘画的比较中看到了完全相同的时代神韵一样[③]，我们可以说第220窟包括几幅胡旋舞蹈画面在内的南北经变画无量寿经变、药师经变、维摩诘经变的绘制，均是来自长安的粉本画稿，是全新的佛教经变画艺术品。特别是其中的维摩诘经变，论者无不把其和同时代大画家阎立本的《帝王图》相媲美，且认为敦煌维摩诘经变中的帝王图的艺术成就有过之而无不及。

就目前所见资料可知，第220窟三幅大型经变画不仅仅在敦煌艺术发展史上有"划时代"的意义，属"里程碑"式作品，"堪称唐初叶在广大西北地区活动的历史纪念碑"[④]，而且很有可能也是唐长安

① 段文杰：《创新以代雄——敦煌石窟初唐壁画概况》，载《敦煌石窟艺术研究》，甘肃人民出版社2007年版，第222—250页。

② 宁强：《敦煌石窟寺研究》，甘肃人民美术出版社2012年版，第139、143页。

③ 马化龙：《莫高窟220窟维摩诘经变与长安画风初探》，载北京图书馆敦煌吐鲁番学资料中心、台北《南海》杂志社合编《敦煌吐鲁番学研究论集》，书目文献出版社1996年版，第509—516页。

④ 史苇湘：《敦煌历史与莫高窟艺术》，甘肃教育出版社2002年版，第59页。

图13　第322窟东壁门上北侧说法图

寺观画壁的“新样”，是全新的经变画样式。但非常可惜的是此全新的样式的经变画无法得到长安实物的印证，我们在《寺塔记》、《历代名画记》等画史文献中无法窥知一二。这种新样也包括了经变画中大型舞蹈场面胡旋舞的表现。郑汝中先生指出，敦煌大型经变画中的乐舞场景，“基本以宫廷燕乐为模式，象征简括地表现当时的乐舞情形。”① 因此，敦煌佛窟中经变画中的乐舞资料可作为信史研究，当然这种信史是不能完完全全一对一地印证的，毕竟佛窟中的画表现的是一个“乌托邦”的天国，是艺术家想象的世界。

5. 小结

因此，在唐代初年随着中西文化交流的深入，加上唐太宗平定高昌所带来的新的丝路气象，再结合唐初以来在唐代社会中愈演愈烈的胡风，当时流行的胡旋舞也被画家们引入到同样流行的寺观壁画中来，开启了唐初寺观画壁新的时代风尚，代表这种时代新风尚的经变画粉本画稿很快便又传到丝路重镇的敦煌，最终进入洞窟壁画中。当今天长安的寺观画壁早已成为历史灰尘之时，敦煌的洞窟中仍有鲜艳如初的原作留存于世，成为我们今天领略长安画风的标本，更是感受长安风尚与风气不可多得的资料。

三、第220窟舞蹈图与长安唐墓壁画等胡旋舞图像

有了以上时代大背景的考察，肯定了第220窟经变画粉本传承的长安关系，接下来，让我们以更加直接的笔触，把考察的视野延伸到唐初的长安，透过考古和历史的蛛丝马迹，审视第220窟经变画中舞蹈场景更真实的线索和图像传播。

---

① 郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社2002年版，第20页。

1. 唐代乐舞中的胡舞

《通典》卷146《乐六》“四方乐”“龟兹乐”记：

> 周武帝聘突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。帝大聚长安胡儿，羯人白智通教习，颇杂以新声。

同书记载“康国乐”，“舞二人”，“舞急转如风，俗谓之胡旋”，因此这条记载被认为是康国胡旋舞传入汉地的最早记载，也就是说北周以来胡旋舞已在中土流行开来，那么到了胡风大盛的唐朝，胡旋舞大行于全国也就是自然的事了。另外，据介绍，考古发现早于北周武帝年间的疑似《胡旋舞》的乐舞形象，是陕西紫阳县的铸有乐舞人物的铜带版（图14），推测年代在北魏时期（约439）。《陕南民间舞蹈文化概览》的编纂者朱广琴女士认为：“（该铜带版）与敦煌莫高窟《佛国世界》中第220 窟北壁《东方药师净土变》中的‘胡旋舞’图相比，除手位不同外，其衣着、造型、舞姿等，均有着惊人的相似。”[①] 如果此图确凿，则把胡旋舞传入中土的时间大大提前了。

到了开元天宝年间，胡旋舞全国风靡一时，上自皇宫，下至民间，胡旋者大有人在。白居易《胡旋女》写道：

> 天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转。
> 中有太真外禄山，二人最道能胡旋。
> 梨花园中册作妃，金鸡障下养为儿。
> 禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反。

元稹《胡旋女》诗也表达了同样的史实：

> 天宝欲末胡欲乱，胡人献女能胡旋。
> 旋得明王不觉迷，妖胡奄到长生殿。

胡旋流行之盛，诗人用讽刺的笔法写胡人之胡旋舞影响到了国家的安危。的确，杨贵妃和安禄山成为当时胡旋舞蹈的代表人

图14　陕西紫阳县舞蹈人铜带板

① 参见朱广琴《陕南民间舞蹈文化概览》，陕西旅游出版社2003年版。本资料转引自李厚之《南北朝时安康的西域乐舞和戏曲》，《安康文化》2006年；另见叶文《从〈胡旋舞〉与〈康国乐〉的关系看〈胡旋舞〉传入中国的时间》，《华章》2012年第19期，第109—120页。

图15 安伽墓后侧石屏部分中的舞蹈

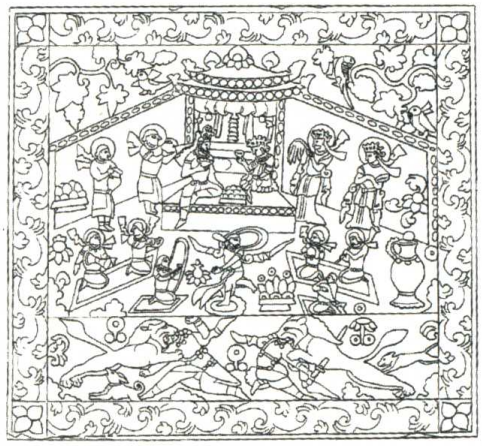


图16 虞弘墓浮雕之舞蹈图

物，引领时代风潮。在这样的情况下，风靡一时的胡旋舞出现在同样风靡一时的长安大大小小的寺观画壁经变画乐舞画面中，是完全可能的。

当然，前述胡旋舞的盛况是到了开元、天宝之时，另《新唐书·西域传》“康国条”载开元初向大唐贡“胡旋女子”，同载米国也是“开元时献胡旋女”，受此影响，学术界有倾向于胡旋舞在开元时传入中原的观点，大概即属受以上资料影响的结果。事实的情况，前述北周武帝之时已传入，因此陈海涛先生把北周安伽墓（图15）和隋虞弘墓（图16）发现的胡人舞蹈归入胡旋舞，张庆捷先生则提出了不同的观点，认为虞弘墓胡人舞蹈就是胡腾舞[①]。

把时间再提前半个世纪，考察一下长安地区初唐的舞蹈，考虑到舞蹈在长安盛行的状况，以及一类舞蹈流播的时间关系，我们可以把考察的时间延伸到盛唐时期。对于长安地区唐代墓葬壁画中发现的音乐舞蹈资料，随着考古工作的推进，可供参考的资料也比较丰富，有壁画、有陶俑，从已经发掘的墓葬可以看到，规格较高的皇陵陪葬的皇室公主、太子、大臣墓、王宫贵族墓等程度不同多有乐舞类文物或相关图像出土，反映唐代以来音乐舞蹈之流行情形，其中涉及唐墓壁画全面综合的研究可以参见李星明先生大作《唐代墓室壁画研究》[②]，至于音乐舞蹈可参见熊培庚[③]、周伟洲[④]、梁勉[⑤]、程旭[⑥]、焦盼[⑦]、杨咏[⑧]等人从不同的角度均有研究，可供参考。

按唐代制度，只有皇室宫廷、王府贵族、高官私邸中才有资格备有乐舞伎，因此在墓室中绘制乐舞

---

① 参见陈海涛、张庆捷二先生前揭文。

② 李星明：《唐代墓室壁画研究》，陕西人民美术出版社2004年版，第167—170页。

③ 熊培庚：《唐苏思勖墓舞乐壁画图》，《文物》1966年8、9期合刊。

④ 周伟洲：《西安地区部分出土文物中所见的唐代乐舞形象》，《文物》1978年第4期。

⑤ 梁勉：《试析长安地区唐墓壁画中的乐舞图》，《文博》2010年第3期，第86—91页。

⑥ 程旭：《唐墓壁画中周边民族文化因素及其反映的民族关系》，兰州大学博士学位论文，2012年。

⑦ 焦盼：《隋唐乐舞的舞蹈图像研究》，山西大学硕士学位论文，2010年。

⑧ 杨咏：《古长安唐墓壁画中乐舞伎服饰研究》，天津师范大学硕士学位论文，2012年。

图首先是墓主人身份地位的体现。按前述程旭等学者统计[①]，已发掘的一万多座唐墓中，绘有壁画的约有120多座，其中22座墓中绘有乐舞图像，绘有乐舞图像的壁画墓主要集中在关中京畿地区，主要有李寿墓、执失奉节墓、韦贵妃墓、李爽墓、李勣墓、燕妃墓、李晦墓、李宪墓、宋氏墓、苏思勖墓、长安区无名墓、朱家道村墓、张去逸墓、高元珪墓、郯国大长公主墓、陕棉十厂墓、武惠妃墓、李宪墓、李邕墓等。这些壁画墓的墓主人有八人是亲王、公主、贵妃，其余皆为大臣以及他们的至亲。统计发现乐舞图是唐代皇室成员和高官墓中一种比较常用的装饰图像。乐舞图像一般绘在墓室之中，个别绘在甬道东西两壁，在很大程度上为所模拟的内宅家居场景增添了享乐气氛。加上墓葬中的乐舞线刻图、陶俑类图像的存在，可以反映唐代上层社会对乐舞的钟情。在这一潮流中，胡音胡乐则是一股热浪，席卷大唐王朝，元稹《法曲》记：

> 自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。
> 女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。
> 火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。
> 胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。

是诗人对这一风潮的真切记载。

2. 胡旋舞图像比较——以伴唱为中心

既然如此，唐墓乐舞图像中是否有胡旋舞可供与敦煌莫高窟第220窟之图像比较，对此，程旭先生已有研究，他在众多的长安等地唐墓壁画中检出了昭陵陪葬墓李勣墓中的舞蹈图像，该图绘制于墓室北壁东侧，是二女对舞，她们头梳双环望翻卷仙髻，穿红色长袖衫，系黑白相间条纹裙，体态窈窕，舞姿轻盈优美，衣带飘扬，身体舞蹈姿态作旋转状，因此似为胡旋舞。北侧有三人奏乐，一人吹排箫，一人不明，一人吹横笛（图17）。其实，同为昭陵陪葬墓的燕妃墓壁画乐舞图中，同样为两人对舞（图18），颇同李勣墓舞蹈形象，其奏乐者有箜篌、竖笛、琵琶[②]。当然此二图像仅是有胡旋舞之影子，但仍不能十分肯定，因为似没有看到舞筵，奏乐者中没有鼓类、铜钹，《通典·乐志》记载无论是“康国乐”还是“安国乐”，使用乐器中，除笛、琵琶、箜篌、筚篥等外，另必须有正鼓、和鼓、铜钹。当然考虑到康国乐传入长安后的改进，所以李勣墓和燕妃墓乐舞也很有可能即是胡旋舞。以上两幅舞蹈的舞姿，从其舞带的漂浮、身体的姿态等，均与第220窟舞姿有十分相似之处，相互之间当有所关联。

新近发现的唐嗣虢王李邕墓后室东壁乐舞图中舞蹈者一人，女性，立于长方形毯子上，身形扭转，披帛绕身，颇有旋转之意（图19），考虑到同墓壁画打马球图，石棺床上的瑞兽，以及李邕夫人扶余氏

---

① 参见程旭《唐墓壁画中周边民族文化因素及其反映的民族关系》之“乐舞图”章节，兰州大学博士学位论文，2012年。

② 图版及说明分别参见昭陵博物馆编《昭陵唐墓壁画》，文物出版社2006年版，图版第116、117、143页。

图17 唐昭陵李勣墓乐舞

图18-1 唐昭陵燕妃墓乐舞

图18-2 唐昭陵燕妃墓奏乐人物图

的百济背景[①]，正如考古报告所言，墓中大量的反映唐代对外文化交流的图像，其实也是该乐舞图有胡舞成分的可能性背景。

2008年西安市公安局破获一起盗墓案，公布被盗墓者破坏的西安市长安区少陵塬无名唐墓乐舞图一幅（图20），中间一男一女分别立于圆毯上作舞蹈状，其中女伎头梳倭堕髻，身穿长裙作旋转状，男伎头戴黄色抹额，身穿圆领袍衫，腰束革带，右脚抬起，亦作旋转状；左边三女坐于方毯之上，一人弹箜篌、一人吹筝、一女吹笙，旁边站立一男一女，其中男性头戴幞头，穿黄色圆领袍服腰束革带，左手拿一条状物，女性形象残毁不清；右边6人全为男性胡人，5人跪于方毯之上正在演奏音乐，乐器有笙、琵琶、箜篌、箫、钹，旁边胡跪一人，上举右手。乐舞两侧描写环境，有山石树木小草，是唐墓壁画乐舞

① 陕西省考古研究院编：《唐嗣虢王李邕墓发掘报告》，科学出版社2012年版，第78—82页，线图57、58、59，图版23、24、25。

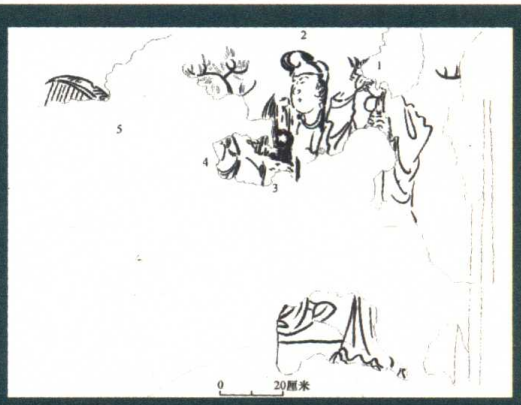


图19 李邕墓舞图

图20 西安市长安区少陵塬无名唐墓乐舞图

图难得的精品。男女双人舞蹈，又有胡人乐队伴奏，也有胡人陪唱者，正是文献记载杨贵妃和安禄山所跳男女共舞之胡旋舞[①]。这幅图给我们另一个重要的启示是分别立或跪于乐队两旁的三个人，左侧的男性程旭先生认为手拿类似今天音乐之指挥棒在作指挥，此说有一定道理，右侧跪胡人男子一手上举，一手伸开，嘴似张，显然正在随着眼前的音乐和舞蹈忘情歌唱。这让我们联想到苏思勖墓壁画乐舞图（图21），正中在绿色方毯上有一胡腾舞蹈者，是一个浓眉、深目、高鼻、多髯的胡人，他头戴尖顶番帽，身穿圆领袖窄长衫，腰系革带，足蹬黑靴，右手叉腰，左臂高举挥袖，曲腿腾踏，跳跃起舞。左右两边各铺黄色长方形毯子，分坐右边5人左边6人乐队，需要我们注意的是，两侧乐队中分别站立一人，不持乐器，张大嘴作唱歌状，其中右边者左手叉腰，右臂前伸，面向舞者及对面乐人，似在伴唱或作乐队指挥，左边者左臂前伸，嘴圆张,合着舞蹈的节拍作伴唱状[②]。作为唐代胡舞中出现伴唱者，较早的形象是河南安阳北齐武平六年(575)范粹墓出土的“黄釉扁壶”（图22）为代表的胡腾舞蹈图，分别有洛阳博物馆藏孟津县北朝墓出土扁壶（图23）、宁夏固原北齐墓绿釉扁壶（图24）、故宫博物馆藏北朝黄釉扁壶（图25），以及现藏于大英博物馆（图26）和纽约大都会博物馆的北朝棕釉扁壶（图27）等，大同小异，当为同一粉本的胡人乐舞图，其中舞蹈者左侧一人均不持乐器，或张大口或手持一棒形物，应当属于乐队的伴唱或指挥者身份[③]。清毛奇龄在《西河词话》卷三词曲中说中国古代歌舞中是“舞者不歌，歌者不舞”。所言大概即是上述唐墓壁画乐舞图呈现的此类现象吧。

非常有趣的是，第220窟的乐队中也有同类身份的人物，通过仔细观察第220窟北壁药师经变画乐舞图中西侧乐队中间前面一位高抬右手，张大嘴，不见有乐器，显然是在歌唱状（图28），东侧乐队中间后面一位同样神态，也没有见乐器，张大嘴歌唱状（图29），最有意思的是，通过仔细比较发现，此二人在相貌上与其他乐伎略有不同，颇有几分胡人面貌，但是毕竟画家表现的是佛教净土中的乐伎，要表现出完全的胡人面貌显然不合情理。因此，从此两方面的信息，进一步加强了我们对第220窟胡旋舞的认识和理解。晚于第220窟乐舞壁画的唐惠陵让皇帝李宪墓中的乐舞图中的乐队中一人（图30），发掘报告中说最右边的女子双臂曲于胸前，似怀抱圆形鼓，两手隐袖内触及鼓面，是乐队的鼓手[④]，梁勉先生

---

① 白居易《胡旋女》：“中有太真外禄山，二人最道能胡旋。”钱易《南部新书》称“天宝末康居国(康国)献胡旋舞，玄宗深好此舞，太真、安禄山皆能为之”。安禄山本为中亚康国人，据《旧唐书·安禄山传》称，安禄山“晚年益肥壮,腹垂过膝，重三百三十斤，每行以肩膊左右抬挽其身，方能移步。至玄宗前作胡旋舞，疾如风焉”。《旧唐书·武延秀传》说：“延秀唱突厥歌，作胡旋舞，有姿媚。”均是男性胡旋和男女胡旋的记载。

② 陕西考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勖墓清理简报》，《考古》1960年第1期，第30—36页。李国珍：《唐代中外乐舞交织图——苏思勖墓的乐舞壁画画》，《陕西历史博物馆馆刊》第1辑，三秦出版社1994年版。图版见《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》图版130。

③ 以上扁壶资料，张庆捷先生有整理研究，参见张庆捷《北朝唐代粟特的“胡腾舞”》，原载《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》（《法国汉学》第十辑），中华书局2005年版，第390—401页。另载氏著《民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察》，商务印书馆2010年版，第369—398页。另参见韩顺发《北齐黄釉瓷扁壶乐舞图像的初步分析》，《文物》1980年第7期，第39—41页。

④ 陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，科学出版社2005年，第150—155页，线图159、160、161，彩图版一、二、三。

图22-1 北齐范粹墓扁壶

图22-2 北齐范粹墓扁壶

图23 洛阳博物馆藏孟津县北朝墓出土扁壶

图24 宁夏固原北齐墓绿釉扁壶

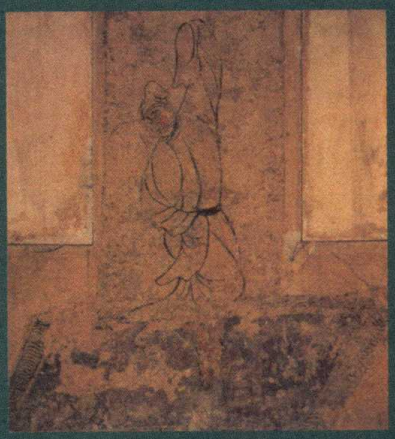


图21 苏思勖墓胡腾舞

图25　故宫博物馆藏北朝黄釉扁壶

图26　大都会博物馆藏扁壶

图27　大英博物馆藏扁壶

图28-1　第220窟北壁西侧乐队中的伴唱者

图28-2　第220窟北壁西侧乐队歌唱者

图29-1　第220窟北壁东侧乐队

图29-2　第220窟北壁东侧乐队中的伴唱者

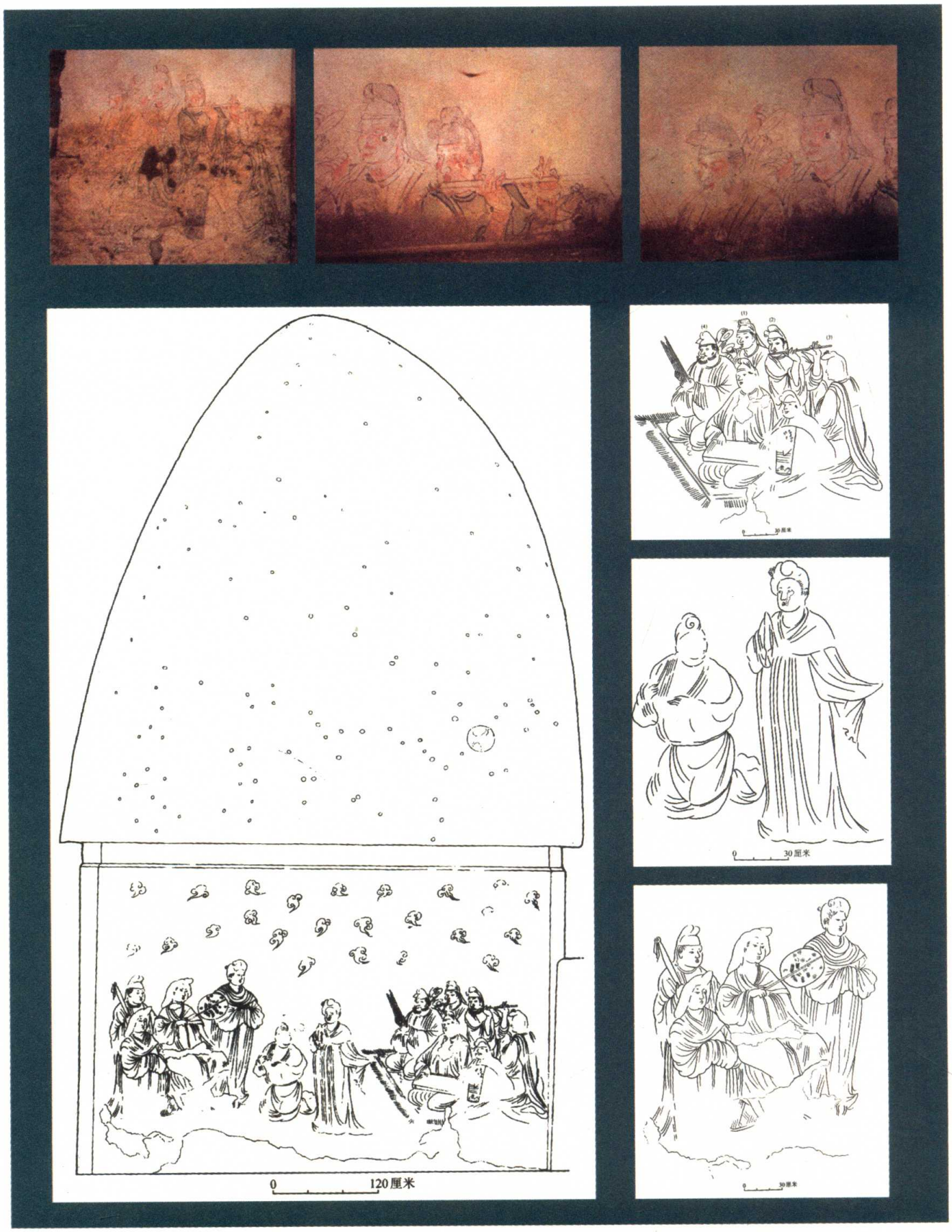


图30 李宪墓舞蹈图

认为此说法不是很合理，如果是鼓手，手藏在袖子里来敲击鼓是很不方便的，再者这一块壁画也没有剥落，如果有鼓，应该出现在画面上，因此他认为此人应是作为伴唱的歌者[①]，是有道理的。陕棉十厂唐墓的墓室东壁乐舞图（图31）乐队中经仔细观察，左侧后面站立头梳双垂髻童子，嘴巴微微开启，好像是随着曲子吟唱；右边后排一戴黑色幞头的男子拢袖而立，似乎等着唱和[②]。临潼庆山寺舍利地宫壁画有的胡汉僧人观看舞蹈图中[③]，乐队后面的一位女子手中无物，有可能属伴唱者（图32）。

按罗丰先生的研究，作为长安北大门的丝路交通要冲的原州盐池发现的公元700年前后的粟特何氏墓葬出土两扇石门上所刻二人舞蹈为胡旋舞（图33），另外有著名的西安碑林博物馆藏《半截碑》，时代应为唐开元九年（721），原立于长安兴福寺，碑两侧共刻有四个舞蹈形象，其中两为胡人男性，与宁夏盐池何姓墓葬石门二人舞蹈极为相似（图34），均为胡人男性胡旋舞图像，其舞姿与第220窟舞伎可资比较，有共同的神韵在其中。

有了以上长安唐墓壁画、墓葬石刻及寺院碑石胡旋舞图像的佐证，莫高窟第220窟舞蹈图像的渊源关系似乎就更加清楚了。

四、第220窟舞蹈图中的燃灯与长安上元日灯会

第220窟北壁药师经变的大型舞蹈场面中，出现了中间的方形高层灯架和两侧的圆形多层灯树，这一场面似完全非胡风所有，而与唐代诗人笔下长安等地上元日赏灯所有的情节相似，正是唐韵与胡风的结合，以图像的形式记载于唐时丝路交通重镇的敦煌，实是有趣的历史现象。

对于敦煌石窟药师经变，松本荣一、罗华庆、施萍婷、李玉珉、王惠民诸先生均有研究[④]，据研究，第220窟药师经变应该是据隋达摩笈多于615年译出的《药师如来本愿经》一卷，他本人开皇十年（590年）在敦煌活动，之后到长安洛阳，药师经变中出现燃灯的情节，主要是为了消灾和祈福，这方面的研究较多，在此不赘。第220窟是目前所见有关表现唐代燃灯规模最大者，分别为中间的方形多层木结构灯楼（图35）和圆形多层灯树（图36）。前面我们研究该净土变的粉本画稿的来源，分析了其应当来自长安一带的可能生。如果回过头来再仔细观摩如此宏大场面的舞蹈灯会，大概也只有在当时的长安、洛阳

---

① 梁勉：《试析长安地区唐墓壁画中的乐舞图》，《文博》2010年第3期，第88页。

② 陕西省考古研究所：《西安西郊陕棉十厂唐壁画墓清理简报》，《考古与文物》2002年第1期。

③ 临潼县博物馆：《临潼庆山寺舍利塔基精室清理记》，《文博》1985年第5期。田中华：《唐庆山寺舍利塔基精室壁画乐舞初探》，《文博》1988年第3期。杨效俊：《临潼庆山寺舍利地宫壁画试析》，《文博》2011年第3期，第88—94页。

④ 松本荣一：《敦煌画研究》，1937年。罗华庆：《敦煌壁画中的东方药师净土变》，《敦煌研究》1989年第2期，第5—18页。施萍婷在《敦煌学大辞典》中有相关词条说明，上海辞书出版社1998年版，第125—128页。李玉珉：《敦煌药师经变》，《故宫文物月刊》1989年第8期，第64—77页。王惠民：《敦煌隋至唐前期药师图像考察》，载中山大学艺术学研究中心编《艺术史研究》2，中山大学出版社2000年版，第293—328页。另见王惠民中山大学博士学位论文《敦煌净土图像研究》。王惠民编：《敦煌石窟全集·弥勒经画卷》，商务印书馆2002年版。

图31 陕棉十厂唐墓的墓室东壁乐舞图

图32 庆山寺壁画舞蹈图

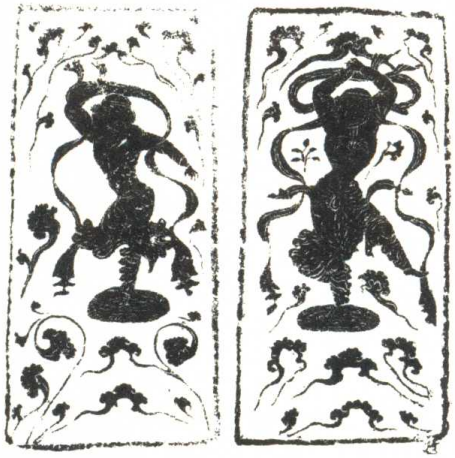


图33-1 盐池唐墓石门拓片

图33-2 盐池唐墓石门线图

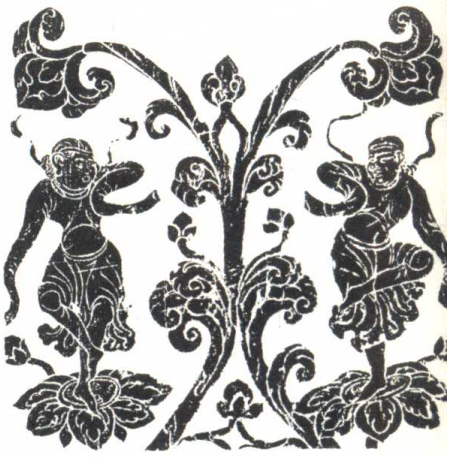


图34 西安半截碑舞蹈图

图35-1 第220窟北壁舞蹈图中间灯楼

图35-2 第220窟北壁舞蹈图中间灯楼

图36 第220窟北壁舞蹈图两侧圆形灯树

等地才有。

唐朝诗人张说《十五日夜御前口号踏歌词二首》：

花萼楼前雨露新，长安城里太平人。
龙衔火树千重焰，鸡踏莲花万岁春。
帝宫三五戏春台，行雨流风莫妒来。
西域灯轮千影合，东华金阙万重开。

记载的是上元日长安城踏歌灯的盛大场景，其中的灯轮恰是两种：分别是西域式的“灯轮”和中土式的“金阙”，显然前者为圆形，后者为方形，正是第220窟壁画所反映的形象，正所谓中西结合，一中一西，壁画中非常逼真地反映了上元夜长安城中西各式灯轮、灯楼齐明，万家灯火，来自异域风情万种的“胡旋女”舞动长裙，长安城一派吉祥景象，这样的盛世在敦煌壁画中如实记录了下来。

据张鷟《朝野佥载》卷3记载，先天二年（713）正月十五日上元节：

于京师安福门外作灯轮高二十丈，衣以锦绮，饰以金玉，燃灯五万盏，簇之花如树。宫女千数，衣绮罗，曳锦绣，耀珠翠，施香粉，一花冠，一巾帔，皆万钱。装束一妓女，皆至三万贯。妙简长安、万年少女妇千余人，于灯轮下踏歌三日夜，欢乐之极，未始有之。

如此豪华的上元日灯轮和灯会，“灯轮下踏歌三日夜”，想必长安流行之胡旋、胡腾、柘枝等舞也会一并登场，可以想象得到第220窟北壁经变画的场面，当即如此而已。

上元燃灯，在唐初应该已显端倪，到了唐明皇开元天宝时期的长安，上元夜燃灯可以说是一大盛事，《唐会要》卷49《燃灯》有详细记载。同时，上元燃灯在有唐一代也成为佛教寺院的一大盛事，日本僧人圆仁就曾记载了他在开成四年（1839）于扬州僧寺和当地老百姓共度灯节的热闹场面：

当寺佛殿前建灯楼，砌下、庭中及行廊侧皆燃灯，其灯盏数不遑计知……无量义寺设匙灯、竹灯，计此千灯。其匙竹之灯树，构作之貌如塔也，结络之样极是精妙，其高七八尺许，并从此夜至十七日夜，三夜为期。[①]

王仁裕《开元天宝遗事》卷下记[②]：

---

① [日]圆仁：《入唐求法巡礼行记》，花山文艺出版社1992年版。
② （五代）王仁裕：《开元天宝遗事》（标点本），中华书局2006年版，第55页。

韩国夫人置百枝灯树，高八十尺，竖之高山，元夜点之，百里皆见，光明夺月色也。

可见唐代上元燃灯各地灯楼不尽相同，但均颇值观瞻，变化无穷。

上元作为佛教重要的燃灯节日，张弓先生已有辑考[①]，敦煌中晚唐及五代宋归义军时期的上元日燃灯活动，以窟上燃灯为重要内容，谭蝉雪、马德、湛如、袁德领等先生已有详考，可供参考[②]。

因此，第220窟北壁经变画中的大型乐舞灯会场面，不仅仅是表达药师经所强调的消灾、祈福之经典本意，实是有唐一代长安及全国各地（包括河西敦煌）上元日燃灯习俗的形象记载。两种风格的灯楼和灯轮，正是敦煌“华戎交会”的真实反映。

五、余论
——第220窟维摩诘经变反映出的长安风气

第220窟主室东壁维摩诘经变开启了经变画的新样式（图37），贺世哲先生认为是“一铺高水平的、划时代的巨幅经变画。若与隋代的维摩诘经变相比，颇有突如其来之感”。为什么会出现这样的现象？他的答案是，应该与当时的历史大背景有关，特别是640年唐平高昌，因此，“第220窟的维摩诘经变很有可能也是由中原西来的高手画师所作的，或者是由敦煌的画师依据新从中原传来的粉本加工创作的。”[③] 其中“方便品”中出现“各国王子礼佛图”（图38），是新出现的内容和样式，之前未见。段文杰先生把各国王子形象出现在初唐第220窟敦煌壁画维摩诘经变中的原因，归结为唐太宗时期唐朝对周边各民族的政治气象，可以说是非常有见地的[④]。

唐太宗时期与周边民族的关系确实大不同于以前，出现少有的“和同一家”气象，唐太宗本人也对各民族君长国王恩戴有加。《资治通鉴》卷193贞观四年、五年条记载贞观初年，唐太宗狩猎于昆明池，“四夷君长咸从”，《旧唐书》卷3《本纪卷三》“太宗下”贞观四年：

夏四月丁酉，御顺天门，军吏执颉利以献捷。自是西北诸蕃咸请上尊号为“天可汗”，于是降玺书册命其君长，则兼称之。

---

① 张弓：《汉唐佛寺文化》（下），中国社会科学出版社1997年版，第941—943页。

② 谭蝉雪：《敦煌岁时掇琐——正月》，《敦煌研究》1990年第1期，第48—49页；谭蝉雪：《敦煌民俗——丝路明珠传风情》，甘肃教育出版社2007年版，第52—54页。马德：《10世纪敦煌寺历所记三窟活动》，《敦煌研究》1998第2期，第85页。袁德领：《归义军时期莫高窟与敦煌寺院的关系》，《敦煌研究》2000年第3期，第169—176页。湛如：《论敦煌佛寺禅窟兰若的组织及其他》，载敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，世界图书出版公司1996年版，第98—99页。

③ 贺世哲：《敦煌壁画中的维摩诘经变》，载敦煌研究院编《敦煌研究文集·敦煌石窟经变篇》，甘肃民族出版社2000年版，第29页。

④ 段文杰：《创新以代雄——敦煌石窟初唐壁画概况》，载《敦煌石窟艺术研究》，甘肃人民出版社2007年版，第239—240页。

图37　第220窟主室东壁维摩诘经变

图38-1　第220窟维摩诘经变之帝王图

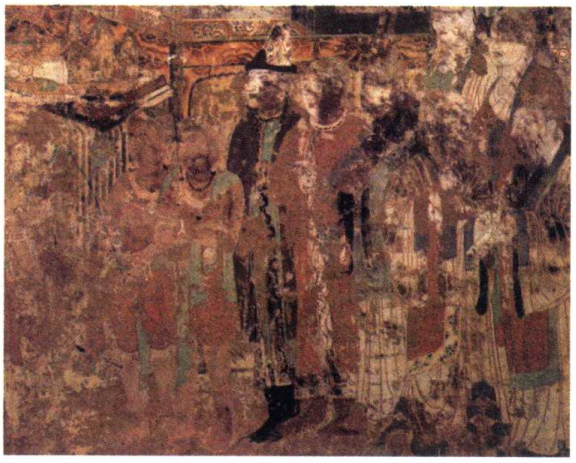


图38-2　第220窟维摩诘经变各国王子礼佛图

对于像第220窟这样唐代帝王与各少数民族王子、国王一同出现的图像联系，首推昭陵司马门所立十四蕃君像，《唐会要》卷30记：

山陵毕，上欲阐扬先帝徽烈，乃令匠人琢石，写诸蕃君长贞观中擒伏归化者形状，而刻其官名。

据《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》记载，十四蕃君长分别为：突厥答布可汗、突厥领利可汗、突

图39 昭陵司马门

厥突利可汗、突厥乙弥泥孰俟利苾可汗、薛延陀真珠毗伽可汗、吐蕃赞府、吐谷浑河源郡王、于阗王、焉耆王、高昌王、龟兹王、新罗乐浪郡王、林邑王、婆罗门帝那伏帝国王。昭陵的十四国蕃君像也得到考古的证实，带刻铭的像座残块出土20余件，其中新发现有“突厥突利可汗”、“突厥乙弥泥孰俟利苾可汗”、“新罗乐浪郡王”、“吐谷浑河源郡王”、“林邑王”等像座的刻铭残块（图39），连同以前发现的于阗王、吐蕃赞府（图40）等刻铭石座已达13件[①]。这一传统后来在乾陵得到最大程度的体现，分列于乾陵神道东西厢房两侧的六十一宾王像（图41），以及著名的章怀太子墓两幅客使图，其实也正是大唐盛世，“万国来朝”、“万国衣冠拜冕旒”的体现。对此盛世景象，大诗人王维在《和贾至舍人早朝大明宫之作》中有非常形象的描述：

绛帻鸡人报晓筹，尚衣方进翠云裘。
九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒。
日色才临仙掌动，香烟欲傍衮龙浮。
朝罢须裁五色诏，佩声归到凤池头。

诗中所描述的形象，颇与第220窟维摩诘经变中汉族帝王带领群臣、与对面的各国王子一并礼佛的情景有几分神似。

唐代对胡人形象集体的图像描述，除以上敦煌壁画维摩诘经变、唐昭陵司马门、唐乾陵（这一制度在昭陵之后的唐陵中后成为定制）等以外，其他出土文物中常可见到。现藏西安市文物园林局的一件唐代都管七国人物文六花形银盒，1979年在西安市交通大学出土，盒子的上盖有七国人物形象，中间人物前刻“都管七个国”字样，旁又刻“昆仑王国”，外侧六花上分别刻“婆罗门国”、“土蕃国”、“疏勒国”、“高丽国”、“白拓口国”、“乌蛮国”，各国人物形象不同，反映的风俗画面也不同（图42）[②]。按照

① 张建林、王小蒙：《对唐昭陵北司马门遗址考古新发现的几点认识》，《考古与文物》2006年第6期，第17—22页。
② 图版与说明参见セゾン美术馆、日本中国文化交流协会、日本经济新闻社、陕西省对外文物展览公司、陕西历史博物馆、西安碑林博物馆《シルクロードの都·长安の秘宝》展览图册，1992年，图版84。

图40-1 昭陵十四国蕃君像残件

图41 乾陵神道六十一宾王像石刻

图40-2 昭陵司马门吐蕃赞普像

图42 都管七国人物型银盒

梁晓强先生研究，此都管七国六瓣银盒，乃是大唐都城长安坊间制造的佛教宣传品，抑或就是佛教礼仪用品，可能是大唐朝廷的专用品，是唐朝廷制作，既可以在宫廷中供奉，也可以用于赏赐臣下的物品[①]。临潼庆山寺开元二十九年舍利宝帐一面分舍利的各国人物中，同样有唐人王子大臣模样者，也有戴高缠头的吐蕃人，也有披发的突厥人，大食人及其他民族人物形象者（图43）[②]，同在庆山寺舍利宝帐地宫中，有胡僧与汉僧一同观看乐舞表演的场景（图44）。同样的图像，另见于陕西蓝田蔡拐村法池寺出土唐初舍利容器一侧面表现分舍利场景，正中上面宫殿内端坐中国帝王装束者，前面左右分坐六个人，从形象上初步观察应该是汉族王者大臣、婆罗门、新罗人、高丽人（图45）[③]。如果再结合敦煌中唐吐蕃时期莫高窟第158窟各国王子举哀图中汉族帝王和西北各民族王子一道出现的图像（图46）。以上图像均可认为是唐人观念中对汉蕃一家的认同，只是需要说明的是，以上图像的时间有早有晚，其实都是唐人“万国来朝会，五服远朝王”[④]现象与观念的图像表现，有了这样的社会认同和思想观念，流行长安洛阳及全国各地寺院画壁中的维摩诘经变中，经过像吴道子之流蜚声画坛的名家高手的创作，制作出像第220窟维摩诘经变一样的新样粉本画稿，然后传至敦煌等佛教都会，画入寺院墙壁或洞窟壁画。

有了同窟经变画与长安大唐气象的密切关联，再回过头来看第220窟南北壁经变画中出现胡旋舞的盛况，正是唐初胡汉交融背景下粉本的传承、功德主的选择、画工画师精心制作的结果，实属有趣的历史图像。更为有趣的是，一直到近300年后的五代同光年间，第220窟的功德主翟通的九代孙、敦煌节度押衙、历学博士翟奉达在重修家窟时，仍选择最具时代感的于阗等地的瑞像和史迹画，把于阗国王的形象以“新样文殊”的形式写真于窟壁（图47），体现了这个家族对时事和政治的关心的传统，以“外交图像”[⑤]的形式继续着家族汉文化背景后面割舍不断的胡人血脉和文化情怀。

结束语

胡旋舞作为带有浓郁异域风情的乐舞，曾经在唐帝国留下了许多佳话，曾几何时长安城里“臣妾人人学圜转”，随着风情万种的“胡旋女”飘扬的舞带，展示了一个盛世王朝宽阔的胸怀。敦煌第220窟的功德主翟氏，作为一个带有浓厚胡人血统的家族，在自己的功德窟中，在唐王朝平定高昌的凯歌中，精心选择了从长安传入的全新的寺观画壁的题材与样式，把在长安城和丝路沿线以及敦煌本地随处可见的胡旋舞，配合长安城上

---

① 梁晓强：《都管七个国六瓣银盒辨正》，《曲阜师范学院学报》2010年第9期，第29卷第5期，第81—87页。另可参考张达宏、王长启：《西安市文管会收藏的几件珍贵文物》，《考古与文物》1984年第4期，第22—25页；周伟洲：《唐都管七个国六瓣银盒考》，《唐研究》第三卷，北京大学出版社1997年版，第411—425页；王颋：《都管七国——关于“六瓣银盒”所镌国名的考释》，中国社会科学院历史研究所中外关系史研究室学术网站，2010年8月11日。

② 参见东京国立博物馆《唐の女帝·则天武后とその时代展》，1998—1999年，图版37。

③ 同②，图版34。

④ 周伟洲：《万国来进朝会，五服远朝王》，《中国文化遗产》2009年第4期，第56—61页。

⑤ Ningqiang:*Diplomatic Icons:The Socail and Political Meaning of the Khotanese Images in Dunhuang Cave* 220.In Oriental Art. Vol. XLIV NO.4(1998/1999).

图43-1 庆山寺舍利宝帐刻画涅槃情节

图43-2 陕西省临潼庆山寺舍利宝帐

元夜盛大灯会的盛况，多少带有艺术夸张的手法，在佛教净土变相规范下，一定程度上较为真实地以历史图像的形式，记录了一个时代最强烈的声音和画面，其中处处体现着唐帝国政治、经济、文化中心长安城的风气。

以一窟而知唐初的历史点滴，在敦煌这样一个华戎交汇的丝路重镇，演绎了唐太宗贞观年间敦煌最活跃的一个政治和宗教群体，在对待神圣的佛教洞窟营建过程中，仍时刻关注长安的情怀，长安风气构成了这个洞

图44　庆山寺舞蹈图中胡僧

图45　陕西蓝田法池寺全舍利盒

图46　第158窟各国王子举哀图

图47　第220窟新样文殊变

窟最具时代感的音符。有了这样的认识，敦煌艺术史家段文杰、史苇湘、贺世哲、马德等先生高度评价第220窟在敦煌艺术史上“划时代”、“里程碑”、“历史纪念碑”之意义，则可为我们认识第220窟在中国绘画艺术史、唐史研究、唐代的寺观画壁、中外文化交流史、唐代音乐舞蹈等课题的研究提出严肃的思考和深刻的启示。

附记：本文为国家973计划项目（2012CB725306）、2013年度国家社科基金项目（13CKG019）《粟特美术影响下的敦煌石窟图像研究》、教育部基地重大项目（13JJD78005）、敦煌研究院院级课题《敦煌石窟粟特美术研究》的阶段性成果。

——原载《陕西历史博物馆馆刊》第十八辑（2013）

从敦煌壁画看南北朝歌舞娱乐节目的构成

夏滟洲

本论首先会碰到中国音乐史上音乐的雅俗的厘定问题。中国音乐史上的雅俗之变与学术界的雅俗之争既是音乐史上的一个核心问题，又是学术界给予关注最多的一个问题点。本论无意介入雅俗问题本身的研讨，但会涉及抑或认同吸纳学界已有的对雅俗问题研究的结论（如薛艺兵[①]、钱志熙[②]等），进而展开下面的研究。

本论主要关注南北朝时期歌舞娱乐节目的构成，其次涉及断代问题。根据研究，莫高窟遗存音乐洞窟对应的时间自5世纪初的北凉，经北魏、西魏、北周至7世纪的隋代。其间中国音乐文化雅俗分野，特别是俗乐，由于民族间的频繁互动，文化得以全面交流融合，我们甚或看到此间俗乐勃兴达到一个前所未有的高峰，其一，中古歌舞伎乐的独立促进了自身蓬勃发展的局面；其二，隋代及其后唐代音乐文化应用情况说明了这一点；其三，通过敦煌莫高窟壁画的图像证史也在一定程度上反映了这一点。

一、南北朝时期音乐机构与文化建设概述

经过三国两晋，中国历史进入一个漫长的南北分裂、对峙的阶段，史称南北朝时期。相对阶级矛盾较为尖锐的北朝而言，南朝良好的经济秩序与稳定的社会环境为南朝音乐文化提供了起码的发展基础。

（一）南朝四代，皆都建康

公元420年，刘宋王朝建立。承东晋之制，并在一定程度上将音乐机构逐渐整合，以太乐令为主，隶属太常，掌凡诸乐事[③]，包括雅乐、歌舞俗乐。刘宋至齐，虽无总章这一机构但有总章所做之事："克谐女乐，以哥为称，非雅器也。大明中，即以宫县合和《鞞》、《拂》，节数虽会，虑乖雅体。……又今之《清商》，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀，京、洛相高，江左弥重。"[④]一方面指出刘宋时期清商乐的存在，另一方面表明刘宋宫廷中总章所掌歌舞乐兼具雅俗。在宋太宗时，后宫亦设乐府，置乐官以司乐。[⑤]其间设有清商帅，虽"置人无定数"，但专掌乐清商，功能明确，且说明清商乐的发展在刘宋时

---

① 薛艺兵：《古今音乐雅俗之内涵及其变异》，《文艺研究》1995年第6期。

② 钱志熙：《汉魏乐府艺术研究》，学苑出版社2011年版，第61页。

③（梁）沈约撰：《宋书·百官志上》（卷三十九），中华书局1974年版，第1229页。

④（梁）沈约撰：《宋书·乐一》（卷十九），中华书局1974年版，第553页。

⑤"其后太宗留心后房，拟外百官，备位置内职。列其名品于后。"（梁）沈约撰：《宋书·列传第一·后妃》（卷四十一），中华书局1974年版，第1270页。后宫所置乐官参见第1272—1279页。

期并未受到影响。

史载，“自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及《相和歌》，每奏，辄赏悦不能已。”[①]到元徽时，太乐雅、郑，“校试千有余人，后堂杂伎，不在其数”[②]。歌舞俗乐中，胡伎也是宫廷、王府娱乐活动的重要内容，两条史籍表明宋孝建元年（454）十月到昇明元年（477）冬间，胡伎在诸王府中颇为兴盛，如“大司马江夏王义恭、骠骑大将军竟陵王诞表改诸王车服制度，凡九条，……胡伎不得彩衣。舞伎正冬著袿衣，不得庄而蔽花；正冬会不得铎舞、杯柈舞”[③]。道出了王府中不仅有胡伎，而且多着彩衣，以至于宋孝武帝下令宫廷宴飨中除去彩衣。“郢城既不可攻，而平西将军黄回军至西阳，乘三层舰，作羌胡伎，泝流而进。”[④]如是，刘宋朝在开国后30—50年间用乐中歌舞俗乐成为社会娱乐的主体地位明显高于雅乐，来自北方少数民族的歌舞伎乐亦聊备一格。这里提及魏三祖乐府所奏之曲，应是或以清商乐为主的音乐。前引注4所指曹操尤好清商；曹叡亦好清商，“帝每见九亲妇女有美色，或留以付清商”[⑤]；这一记载不仅表明曹叡时期管理清商乐的清商署是存在的，而且魏三祖喜欢清商乐的事实与清商乐最早见诸文献的记载据此得到明确，但此时的清商乐究竟包括些什么内容，学界至今未见圆满之说，有待他论。其后的文献如《宋书》“律历志”、“乐志”所载西晋荀勖撰旧词施用的“清商三调歌诗”等史料，给我们理解清商乐内涵提供的只是一个思路。

南齐继承了刘宋时期的用乐，“咸用元徽旧式，宗祀朝飨，奏乐俱同，唯北郊之礼，颇有增益。”又云：“初宋、齐代，祀天地，祭宗庙，准汉祠太一后土，尽用宫悬。”而鼓吹，“宋、齐并用汉曲，又充庭用十六曲。”[⑥]另外，民间音乐中，于东晋始兴的吴歌在刘宋朝的传播，主要经文人阶层之手[⑦]，它们由“徒歌”发展成“被之管弦”，这些“吴哥杂曲，并出江东，晋宋以来，稍有增广。……凡此诸曲，始皆徒哥，既而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之是也”[⑧]，吴歌由是进入清商乐。此间，“又有西、伧、羌、胡诸杂舞。随王诞在襄阳，造《襄阳乐》……并列于乐官。哥词多淫哇不典正”[⑨]。这里涉及西曲及诸少数民族乐舞在刘宋时期的传播情况，因所见史料较少，难言其流行状况。比较清楚的是以清商乐为主的俗乐迅猛发展态势，构成了刘宋时期音乐文化的总体面貌。相较东晋而言，刘宋朝开始对伎乐歌舞的追求与当权者的趣味及音乐本身的审美与娱乐价值，促成了刘宋宫廷除雅乐之外，大量出现吸收吴歌、西曲、发展清商乐等音乐文化创造行为。

---

① （梁）萧子显撰：《南齐书·列传第二十七·萧惠基》（卷四十六），中华书局1972年版，第811页。

② （梁）萧子显撰：《南齐书·列传第九·崔祖思》（卷二十八），中华书局1972年版，第519页。

③ （梁）沈约撰：《宋书·志第八·礼五》（卷十八），中华书局1974年版，第521页。

④ （梁）萧子显撰：《南齐书·列传第五·柳世隆》（卷二十四），中华书局1972年版，第449页。

⑤ （晋）陈寿撰，（南朝宋）裴松之注：《三国志·魏书齐王芳纪》（卷四），中华书局1959年版，第130页。

⑥ （唐）魏征等撰：《隋书·志第八·音乐上》（卷十三），中华书局1983年版，第306、290、304页。

⑦ 参阅（梁）沈约撰《宋书·志第九·乐一》（卷十九），中华书局1974年版；又见（南朝陈）释智匠撰《古今乐录》、《古乐书钩沉本》等文献。

⑧ （梁）沈约撰：《宋书·志第九·乐一》（卷十九），中华书局1974年版，第549—550页。

⑨ 同⑧，第552页。

南齐（萧齐）音乐机构仍设太乐一署，隶属太常辖管[①]，与刘宋朝一致，十分简易。除掌礼乐事务外，也掌管杂舞伎乐，有例证，如永明六年（488），“赤城山云雾开朗，见石桥瀑布，从来所罕睹也。山道士朱僧标以闻，上遣主书董仲民案视，以为神瑞。太乐令郑义泰案孙兴公赋造天台山伎，作莓苔石桥道士扪翠屏之状，寻又省焉。”[②]并且，后宫特殊的音乐管理机构显然也是存在的，一如齐武帝时期，“后宫万余人，宫内不容，太乐、景第、暴室皆满，犹以为未足”[③]；再看永明中，“无太后、皇后，羊贵嫔居昭阳殿西，范贵妃居昭阳殿东，宠姬荀昭华居凤华柏殿。宫内御所居寿昌画殿南阁，置白鹭鼓吹二部；乾光殿东西头，置钟磬两厢：皆宴乐处也”[④]。如此之多的乐工与多样的用乐内容，必定在后宫有管理音乐的机构。按照《南齐书·百官志》所语，南齐一朝音乐机构“咸用元徽旧式”，其在太乐、清商、鼓吹、总章及后宫等皆沿袭刘宋之制。

在设置完备的音乐机构条件下，萧齐时期的音乐得到进一步发展。其特征有三：其一是统治者（尤其是帝王及王室人员）爱好俗乐的风气弥漫朝野[⑤]，俗乐得到进一步发展，胡乐的盛行亦渐渐融入本土文化成为必然。譬如齐高帝之杀刘宋苍梧王［元徽五年（477）七月］时，目睹苍梧王“取马置光明亭前，自驰骑刺杀之，因共屠割，与左右作羌胡伎为乐”[⑥]。永明十一年（493）秋七月，齐武帝担心胡乐盛行而丧国，于是，“上虑朝野忧惶，乃力疾召乐府奏正声伎”[⑦]，企图用正声伎乐[⑧]以抵制已具不可阻挡之势的胡乐。到永元三年（501），“每三四更中，鼓声四出，幡戟横路，……高障之内，设部伍羽仪。复有数部，皆奏鼓吹羌胡伎，鼓角横吹。夜出昼反，火光照天”[⑨]，可见胡乐在南齐末期宫廷用乐中分量不轻。其二，南齐一代对清商乐的使用显然做了大量工作。《宋书·乐志》与《南史·王僧虔传》都载有同一事情。齐高帝时期，“解音律”的王僧虔“以朝廷礼乐，多违正典，人间竞造新声”，于是上表“请正声乐，高帝乃使侍中萧惠基调正清商音律”[⑩]。而任太常的萧惠基所崇尚的音乐，“多郑卫淫俗”，同样解音律的萧惠基“尤好魏三祖曲及《相和歌》，每奏，辄赏悦不能已”[⑪]，如此一来，其所正声乐无疑弘扬当时所谓清商正声，南齐宫廷主

---

① （梁）萧子显撰：《南齐书·志第八·百官》（卷十六），中华书局1972年版，第315—316页。

② （梁）萧子显撰：《南齐书·志第三·乐》（卷十一），中华书局1972年版，第195页。

③ （唐）李延寿撰：《南史·列传第三十二·豫章文献王嶷》（卷四十二），中华书局1975年版，第1063—1064页。

④ （梁）萧子显撰：《南齐书·列传第一·皇后》（卷二十），中华书局1972年版，第391页。

⑤ 如“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群。……都邑之盛，士女昌逸，歌声舞节，袨服华妆。桃花绿水之间，秋月春风之下，无往非适”，讲的就是南齐寻常社会中歌舞娱乐升平的景象。另如，“普通末，武帝自算择后宫吴声、西曲女妓各一部，并华少，赉勉，因此颇好声酒”。齐武帝之对下臣的奖掖，方式为赏擅演吴歌、西曲的女乐各一部。分别载（唐）李延寿撰《南史·循吏》（卷七十），中华书局1975年版，第1696—1697页；《南史·列传第五十·徐勉》（卷六十），中华书局1975年版，第1485页。

⑥ （梁）萧子显撰：《南齐书·本纪第一·高帝上》（卷一），中华书局1972年版，第10页。（唐）李延寿撰：《南史·宋本纪下第三》（卷三），中华书局1975年版，第89页。

⑦ （梁）萧子显撰：《南齐书·本纪第三·武帝》（卷三），中华书局1972年版，第61页。

⑧ 研究认为西晋荀勖总称清商三调为“正声”，其实际是归清商署管辖的清商乐，刘宋之后皆称清商乐为正声伎。参阅秦序主编《六朝音乐文化研究》，文化艺术出版社2009年版，第161页。

⑨ （梁）萧子显撰：《南齐书·本纪第七·东昏侯》（卷七），中华书局1972年版，第103页。

⑩ （唐）李延寿撰：《南史·列传第十二·王僧虔》（卷二十二），中华书局1975年版，第602页。

⑪ （梁）萧子显撰：《南齐书·列传第二十七·萧惠基》（卷四十六），中华书局1972年版，第811页。

流的娱乐音乐种类无疑当属清商乐了。再者，南齐时期清商乐的盛行恰与清商乐之在北魏，同处于一个时间节点（齐高帝479—482在位，魏世宗483—515在位），这是历史发展的趋势所定，唯其内容成分有出入而已。其三，南齐宫廷音乐机构规模远大于刘宋时期，他们构成歌舞娱乐节目的欣赏主体，影响远播市民阶层。蓄伎之风盛行，从乐人员激增，势必要有充足的物质基础，并由此形成宫廷音乐中的娱乐形式，因为追求生活奢华与精美，致使歌舞娱乐音乐贵族化和多样化。南齐的短命（存国23年）与其奢华享乐必然相连。不得不看到，为满足上层社会的音乐需求，这一时期兼自民间择采歌乐和文人贵族参与新声创作，致南齐时期宴飨用乐趋向世俗化和高雅化。其中，民间音乐经过专业艺人的加工得以在艺术上有较大的提升。

公元502年，萧梁建国，存时55载。由于梁武帝本人是南朝皇帝中最懂音律的一个，因而从一开始就主持制定梁朝的礼乐。其音乐机构在武帝即位时“郊祀天地，礼乐制度，皆用齐典”[①]。不久又下诏开始音乐机构的改革，首先“凡后宫乐府，西解暴室，诸如此例，一皆放遣。若衰老不能自存，官给廪食”[②]。基本的乐府机构承袭南齐，但宋以来存在的后宫音乐机构自此取消。接着在七年后，梁代乐府定型，“以太常为太常卿，……凡十二卿，皆置丞及功曹、主簿。而太常视金紫光禄大夫，统明堂、二庙、太史、太祝、廪牺、太乐、鼓吹、乘黄、北馆、典客馆等令丞，及陵监、国学等。又置协律校尉、总章校尉监、掌故、乐正之属，以掌乐事，太乐又有清商署丞”[③]。太乐、鼓吹并列，新设清商署，基本回归到西晋旧制。基于此，梁代在乐府中专设吴歌、西曲部的记载就清晰了，而且因为“帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》……等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子依歌梵呗，设无遮大会则为之”[④]。梁代增设童子伎以演佛曲用于宴飨，一开了唐代法曲之先；二标示出南北文化对峙渐趋淡化，走向融合；三显示出佛教义理对文献艺术创作的影响。

作为6世纪南方中国文化的代表，萧梁宫廷用乐也显示出了其突出的一面。除上述乐类外，至梁代，吴歌、西曲已然高度成熟，不仅表演专门化，而且有很多人参与重新加工得以获得新的发展，譬如西曲即超前代，风格趋于雅化，更符合宫廷表演的需要。同时由于社会环境的改变，北方少数民族音乐（所谓“杂曲歌辞”）南流入梁代宫廷时，同样有一个重新整理的过程。一般认为，释智匠《古今乐录》提到的《梁鼓角横吹曲》为北朝乐府民歌的最早著录。梁代时，进入太乐，在一定程度上补充了宫廷娱乐歌舞的节目来源。综合起来，有梁一代，史见所有歌舞伎乐均得以广泛流传，尤以吴歌、西曲为盛。雅乐中注入大量的清商乐，以及世俗化了的佛曲。这些歌舞娱乐节目词曲清新、艳音秀气。

陈朝是南朝最后一个王朝，也是南北朝时期最后一个王朝，还是这一时期统治区域最小的一个王

---

① （唐）姚思廉撰：《梁书·本纪第二·武帝中》（卷二），中华书局1973年版，第34页。

② 同①。

③ （唐）魏征等撰：《隋书·志第二十一·百官上》（卷二十六），中华书局1983年版，第724页。

④ （清）朱铭盘撰：《南朝梁会要·乐·鼓吹》，上海古籍出版社1984年版，第144页。又见（唐）魏徵等撰，《隋书·志第八·音乐上》（卷十三），中华书局1983年版，第305页。

朝。“陈承梁，皆循其制官。”[①]音乐上，仍是如齐氏之承宋，咸用元徽旧式，到了“陈初，……并用梁乐，唯改七室舞辞”，“至太建元年，定三朝之乐，采梁故事：第一，奏《相和》五引，……其鼓吹杂伎，取晋、宋之旧，微更附益”[②]。特别是太建元年（569）中的陈朝宫廷所用朝会仪式、郊祀宗庙礼仪等活动时用乐中“祠用宋曲，宴准梁乐”，及至太建六年（574）十一月，一则可见陈朝郊庙祀乐三度改制，另则可见陈时音乐机构仍为太乐、鼓吹等为主，专门置丞统管。另设有太乐令、协律校尉、黄门侍郎、掌故、乐正等乐官管理陈乐府的宫廷雅乐登歌乐悬、歌舞百戏的演出事务。其中有两点需要注意，一是鼓吹使用频繁；二是新增掌故之官系承南齐旧制，其职能与黄门侍郎近似，负责组织乐舞演出事务；三是歌舞百戏的演出时废时立。

囿于文献缺乏，陈朝音乐文化的基本面貌如是。仅见清商乐的发展，“自长安已后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》等八曲。旧乐章多或数百言。武太后时，《明君》尚能四十言，今所传二十六言，就之讹失，与吴音转远。刘贶以为宜取吴人使之传习。以问歌工李郎子，李郎子北人，声调已失，云学于俞才生。才生，江都人也。今郎子逃，《清乐》之歌阙焉。又闻《清乐》唯《雅歌》一曲，辞典而音雅，阅旧记，其辞信典”[③]。陈后主七年，改制清商新声，[④]一度繁荣，其风格辞典而音雅，艺术水准高，音乐是“分部迭进，持以相乐”，显然非刘宋及南齐中清商乐的清新。渐趋绮艳、轻薄的陈代新声，于一派浮华、奢靡、浪荡的生活情调之中，陈后主时的音乐文化构成中，北朝音乐亦备受重视：“后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。”[⑤]

（二）北朝

历经120多年的“五胡乱华”，至北魏统一，都平城，493年迁都洛阳。386年，北朝开始。这之前，中国大地先后存在了16个国家，频繁的政权更迭，使得他们无暇顾及宫廷音乐的建设，以致西晋所传“伶官乐器”代相改易。辗转至北魏时，“获晋乐器，不知采用，皆委弃之”[⑥]，流传于凉州的古雅乐及“其伶人、器服，并择而存之”[⑦]。据《资治通鉴》，北魏的乐舞的流布与传承中，“初，魏世祖克统万及故臧，获雅乐器服工人，并存之。其后累朝无留意者，乐工浸尽，音制多亡”。胡注：“宋文帝元嘉四年，魏克统万；十六年，克故臧。晋永嘉之乱，太常乐工多避地河西；夏克长安，获秦雅乐；故二

---

①（唐）魏征等撰：《隋书·志第二十一·百官上》（卷二十六），中华书局1983年版，第741页。

②（唐）魏征等撰：《隋书·志第八·音乐上》（卷十三），中华书局1983年版，第306、308—309页。

③（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·志第九·音乐二》（卷二十九），中华书局1975年版，第1065—1066页。

④ 譬如，“后主每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答，采其尤艳丽音以为曲调，被以新声，选宫女有容色者以千百数，令习而哥之，分部迭进，持以相乐”。（唐）姚思廉撰：《陈书·列传第一·张贵妃》（卷七），中华书局1972年版，第1065—1066页。

⑤ 同②，第309页。

⑥（唐）魏征等撰：《隋书·志第九·音乐中》（卷十四），中华书局1983年版，第313页。

⑦（北齐）魏收撰：《魏书·乐志五·第十四》（卷一百九），中华书局1974年版，第2828页。

国有其器服工人。”[①]此前流传至西域与北疆的以及原生于该地诸民族音乐文化随战乱流入中土。

天兴元年（398）十一月，北魏宫廷音乐机关的建设拟以效仿汉晋官制，“诏尚书吏部郎中邓渊典官制，立爵品，定律吕，协音乐”[②]，至天兴六年（403）冬，“诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，……跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿廷，如汉晋之旧也”[③]。太乐、总章、鼓吹并列，共同负责宫廷音乐和娱乐。但据记载，太和元年（477）以后，“高祖垂心雅古，务正音声。……虽经众议，于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺。然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐”[④]。北魏一朝的发展，无论从乐官的设立，还是对宫廷音乐的振兴与水平，虽有动作，但成就却逊于歌舞娱乐的利用，隋时所用七部乐此间已然发展成型。同时乐府尚有北歌[⑤]；胡乐盛行更使歌舞伎乐发展丰富，如天兴初年所用殿廷之乐由于“乐章既阙，杂以《簸逻回歌》”[⑥]，这《簸逻回歌》即胡乐[⑦]。清商乐及其内容成分在此时亦有明确记载：“初，高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声伎。江左所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚四声，总谓清商。至于殿廷宴飨兼奏之。”[⑧]正是在太和年之后，北魏南侵，清商乐出现在北朝，南北呼应，从而开辟了以歌舞大曲为代表的中古伎乐的时代。比照前代，因为清商乐为江左之声伎，江北没有，所以北魏未设清商署，景明年之后出现清商乐，太乐兼管新接纳的清商乐也就在情理之中了。

与萧梁时代约略同时的北魏，本身在音乐机构的设置就很相近，且随着魏孝文帝汉化的进程中，梁代末诸多北奔的名士将梁代成熟的五礼制度等传入北魏，加之北人有意识地学习和输入南朝的典章制度和学术思想，在音乐艺术诸方面展开吸纳和交融，一如清商乐之入北和佛曲之南传，为隋唐文化的繁盛奠定了基础。

北魏宣武帝世宗后半期沉迷佛教，致国政大乱，走向衰落。却也是西域佛曲传入的一个重要时期，与之相应的是依靠庙会的文娱活动开始繁殖，并在一定程度上成为中原民间风俗和散乐活动的一部分。到534年、535年，北魏先后分裂为东西魏对峙，分别都长安、邺。550年东魏亡，北齐立，都邺；556年，西魏亡，北周立，都长安，继续对峙。581年，隋代建立，都长安。七年后，南朝陈亡，中国终得再度统一。北魏音乐机关及宫廷音乐的建设，以尚书省通领，太乐、总章分署管理宫廷音乐的格局，其间乐官品秩有所改变，如协律郎、太乐令从五品降为八品。

---

①（宋）司马光编著，（元）胡三省音注：《资治通鉴·齐纪三》（卷一百三十七），中华书局1956年版，第4315页。

②（北齐）魏收撰：《魏书·太祖本纪》（卷二），中华书局1974年版，第33页。

③（北齐）魏收撰：《魏书·乐志五·第十四》（卷一百九），中华书局1974年版，第2828页。

④ 同③。

⑤“后魏乐府始有北歌，即《魏史》所谓《真人代歌》是也。代都时，命掖庭宫女晨夕而歌之。”（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·志第九·音乐二》（卷二十九），中华书局1975年版，第1071—1072页。

⑥（唐）魏征等撰：《隋书·志第九·音乐中》（卷十四），中华书局1983年版，第313页。

⑦“按今大角，此即后魏世所谓《簸逻回》者是也。其曲亦多可汗之辞。北虏之俗，呼主为可汗。”（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·志第九·音乐二》（卷二十九），中华书局1975年版，第1072页。

⑧ 同③，第2843页。

其后30余年时间的音乐发展，北齐、北周沿袭北魏之制。特别是北齐同时又受南朝萧梁政权的影响，除宫廷音乐管理归属太常，在太乐署之外，增加鼓吹署[①]。太常之外，尚书省也管理部分音乐机构，受五兵之统的都兵“掌鼓吹、太乐、杂户等事”；“中书省，管司王言，及司进御之音乐。……并司伶官西凉部直长、伶官西凉四部、伶官龟兹四部、伶官清商四部直长、伶官清商四部”[②]，这里提及的伶官由典书坊统领，这是除国家层面的正式音乐机构之外，于北齐始设的、单独掌管的音乐机构，以供后宫与东宫享受。这样一来，北齐对音乐的使用不仅大大地超过北魏，更对北魏音乐做了完好的保管。根据史籍，北齐负责管理音乐表演的伶官，隶属东宫的典书坊，其所奏音乐即西凉二部、清商二部等“内伎”，“属中书”[③]。中书省管理的音乐应该是纯粹的娱乐音乐，尤以外来音乐为重，北齐时期俗称之“齐倡”亦属歌舞娱乐范畴。北齐一代，享国28年。其间，诸如史籍所载北齐后主“自弹胡琵琶而唱之，侍和之者以百数”[④]等，可见他们对外来音乐（胡乐、倡乐）的吸纳与发展成为中古时期伎乐勃兴的一个重要时间节点[⑤]，而且北齐太常所管之雅乐“仍杂西凉之曲……乐名《广成》，而舞不立号，所谓‘洛阳旧乐’者也”[⑥]。所以，关于齐乐兼采戎华已有定论：“若以与西域交通论，北周领土更为便利，不应北齐宫廷胡小儿如是之多，为政治上一大势力，而西域文化如音乐之类北齐如是之盛，遂至隋代犹承其遗风也。故隋之胡乐大半受之北齐。”[⑦]

北周是宇文鲜卑人统治的王朝，他们对宫廷音乐的利用及音乐机构的设置走了一条迥异于北魏、北齐的道路。在机构设置上，他们采用大司乐来管理礼仪所需之音乐。从制度上，“周太祖发迹关、陇，躬安戎狄，群臣请功成之乐，式遵周旧”[⑧]，又说“周太祖……远师周之建职，置三公三孤，以为论道之官。次置六卿，以分司庶务。……所设官名，迄于周末，多有改更”[⑨]，进而明确“依《周礼》建六官”，至保定四年（564）五月，“改礼部为司宗，大司礼为礼部，大司乐为乐部”[⑩]。建德二年（573），列“大司乐中大夫”为北周最高音乐职官。综合《隋书》和《旧唐书》、《新唐书》等，北周从建国开始，“登歌之奏，协鲜卑之

---

① （唐）魏征等撰：《隋书·百官志中·第二十二》（卷二十七）载：“后齐制官，多循后魏”，“太常，掌陵庙群祀、礼乐仪制，天文术数衣冠之属。其属官有博士、协律郎、八书博士等员。统诸陵、太庙、太乐、衣冠、鼓吹、太祝……太乐兼领清商部丞，鼓吹兼领黄户局丞”。中华书局1983年版，第751、755页；（唐）李林甫等撰《唐六典·太常寺》（卷第十四）“太乐署”、“鼓吹署”条均有记载。

② （唐）魏征等撰：《隋书·百官志中·第二十二》（卷二十七），中华书局1983年版，第753、754页。

③ （唐）李延寿撰：《北史·列传第二十·崔季舒》（卷三十二），中华书局1974年版，第1184页。

④ （唐）李百药撰：《北齐书·帝纪卷八·幼主》（卷八），中华书局1972年版，第112页。

⑤ 参阅（唐）李百药撰《北齐书》卷八、卷三十九、卷五十等，中华书局1972年版；（唐）李延寿《北史》、（唐）魏徵等撰《隋书》“音乐志”、“百官志中”等。

⑥ （唐）魏征等撰：《隋书·志第九·音乐中》（卷十四），中华书局1983年版，第314页。

⑦ 陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿·唐代政治史述论稿》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第3页。

⑧ （唐）魏征等撰：《隋书·志第八·音乐上》（卷十三），中华书局1983年版，第287页。

⑨ 同②，第770—771页。

⑩ （唐）李延寿撰：《北史·列传第十八·卢辩》（卷三十），中华书局1974年版，第1101页；又见（唐）令狐德棻撰《周书·帝纪第五·武帝上》（卷五），中华书局1971年版，第70页。

音，……高祖受命惟新，八州同贯，制氏全出于胡人，迎神犹带于边曲”[①]；又有天和六年（570），“武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石”[②]。《旧唐书》亦有类似事件的记载：“周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。”[③]传统雅乐式微，出现如颜之推所语局面：“今太常雅乐，并用胡声”[④]，胡乐兴盛，并成为北周音乐文化的主流形态。

总体上看，南北朝时期的音乐恰如唐史所记载，开皇年间用乐是“以陈、梁旧乐杂用吴、楚之音，周、齐旧乐多涉胡戎之伎，于是斟酌南北，考以古音，作《大唐雅乐》”[⑤]。南北朝时期的俗乐就这样在隋唐时期化入了雅乐之中。而且概观南朝之宋、齐、梁、陈和北朝之北魏、北齐和北周文化之于后世影响，如陈寅恪所指出的：“隋唐之制度虽极广博纷复，然究析其因素，不出三源：一曰（北）魏、（北）齐；二曰梁陈；三曰（西）魏、周。……省委梁陈之源者，凡梁代继承创作陈氏因袭无改之制度，迄杨隋统一中国吸收采用，而传之于李唐者。”[⑥]此三支必然会影响南北朝社会文化多方面的发展，为隋唐社会繁荣发展创造了历史条件。

二、从长安到敦煌，壁画中南北朝时期音乐文化的因子

南北朝时期尤其是北朝拓跋氏统一北方后，民族间关系密切，突厥、鲜卑、回鹘、吐蕃等民族与汉族之间的文化交流在北魏进入大融合时期。而敦煌既是古代中西交通的咽喉之处，又是丝绸之路的必经之路，更是多民族杂居之地。公元442年，逃奔伊吾的西凉李宝归据敦煌，奉表北魏，受封敦煌公，据敦煌二年（444）被征入北魏朝。[⑦]于是，长安—凉州（敦煌）两地的音乐文化发生与发展所具有的地缘优势凸显出来。自晋永嘉之乱后，长安乐工多避地河西，这是内地音乐西传的明确记载。至前凉永乐元年（346），天竺乐落地凉州[⑧]；前秦建元二十一年（385），作为奇伎异戏的“龟兹乐”带回凉州[⑨]；紧接其后的西凉乐，“起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既

---

① （唐）魏征等撰：《隋书·志第八·音乐上》（卷十三），中华书局1983年版，第287页。

② （唐）魏征等撰：《隋书·志第九·音乐中》（卷十四），中华书局1983年版，第342页。

③ （后晋）刘昫等撰：《旧唐书·志第九·音乐二》（卷二十九），中华书局1975年版，第1069页。

④ 同②，第345页。

⑤ （后晋）刘昫等撰：《旧唐书·列传第二十九·祖孝孙》（卷七十九），中华书局1975年版，第2710页。

⑥ 陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿·唐代政治史述论稿》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第135—136页。

⑦ （唐）房玄龄等撰：《晋书·列传第五十七·凉武昭王李玄盛》（卷八十七），中华书局1974年版，第2271页。（宋）司马光编著，（元）胡三省音注：《资治通鉴·宋纪六》（卷一百二十四），中华书局1956年版，第3896页。

⑧ “天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎。天竺即其乐焉。”（唐）魏征等撰：《隋书·志第十·音乐下》（卷十五），中华书局1983年版，第379页。

⑨ 吕光“以驼二万余头致外国珍宝及奇伎异戏、殊禽怪兽千有余品”而从之。（唐）房玄龄等撰：《晋书·载记第二十二·吕光》（卷一百二十二），中华书局1974年版，第3056页；“龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声。”（唐）魏征等撰：《隋书·志第十·音乐下》（卷十五），中华书局1983年版，第378页。

平河西得之，谓之西凉乐”[①]。至太延元年（435）九月，北魏太武帝平河西敦煌之地，“收其城内户口二十余万”，十月，车驾东还平城时，“徙凉州民三万余家于京师”[②]。北魏宫廷乐人及乐舞艺术的组成中，传于凉州的乐舞无疑占有相当的分量。从凉州到平城，加之北魏拓跋氏的民族特性，使其宫廷音乐中胡俗歌舞娱乐节目成分尤盛，“魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗”[③]。特别是在魏太武帝时期，“稍僭华典，胡风国俗，杂相揉乱”[④]。西域文明东渐与华夏文明的交融随即发生，敦煌莫高窟壁画遗存的形象最直观地反映出发生在敦煌地区的文化交融情形，不仅呼应了史籍记载南北朝时期音乐文化的流传过程，而且明确了隋唐多部伎中天竺乐、龟兹乐、西凉乐出现的时间节点。

敦煌壁画虽为佛教而开，但其本质还是以现实生活描绘为主。根据《洛阳伽蓝记》，我们不难发现至少在北魏时期，无论是佛诞日的行像仪式，还是斋会日等佛教仪式，音乐都是重要的组成部分。北魏的石窟造像就与之有交互印证关系。敦煌的石窟造像中，交织其间的多元文化题材生动，乐人的胡汉形象分明，更堪与史籍相呼应的可从壁画中所录乐器之影来加以认识，胡俗乐的成分之重显而易见。先看史籍，“自宣武已后，始爱胡声，洎于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌，胡 ，胡鼓，铜钹，打沙锣，胡舞铿锵镗鎝，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽，歌声全似吟哭，听之者无不凄怆。琵琶及当路琴瑟殆绝音。皆初声颇复贤缓，度曲转急躁。按此音所由，源出洗浴诸天诸佛韵调，娄罗胡语”[⑤]。结合《新唐书》等载，龟兹乐的东进及普及是明显的。“《西凉伎》，有编钟、编磬、皆一；弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、觱篥、小觱篥、笛、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓，皆一；铜钹二、贝一。白舞一人，方舞四人。《天竺伎》，有铜鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、觱篥、横笛、凤首箜篌、琵琶、五弦、贝，皆一；铜钹二，舞者二人。……《龟兹伎》，有弹筝、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、箫、觱篥、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓、侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝，皆一，铜钹二。舞者四人。设五方师子，高丈余。饰以方色。每师子有十二人，画衣，执红拂，首加红袜，谓之师子郎。”[⑥]

再根据已有的研究，对应南北朝时期敦煌石窟中仅莫高窟壁画有音乐题材的洞窟统计情况（如表1）[⑦]，从中我们不难看出史籍与影像所示契合之处明显。总体上，由僧俗共建的壁画在古老的汉晋文化的基础上，遵循了外来的佛教文化的宗教仪轨所必需的特点，同时在汉族人民喜闻乐见的形式方面

---

① （唐）魏征等撰：《隋书·志第十·音乐下》（卷十五），中华书局1983年版，第378页。

② （北齐）魏收撰：《魏书·世祖纪·第四上》（卷四上），中华书局1974年版，第90页。

③ （唐）魏征等撰：《隋书·志第九·音乐中》（卷十四），中华书局1983年版，第313页。

④ （梁）萧子显撰：《南齐书·列传第三十八·魏虏》（卷五十七），中华书局1972年版，第990页。

⑤ （唐）杜佑撰：《通典·乐二》（卷第一百四十二），中华书局1988年版，第3614—3615页。

⑥ （宋）欧阳修、宋祁撰：《新唐书·志第十一·礼乐十一》（卷第二十一），中华书局1975年版，第470页。《旧唐书》所载与之有差异：“《龟兹乐》……乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，毛员鼓一，都昙鼓一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一，铜钹一，贝一。毛员鼓今亡。”（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·志第九·音乐二》（卷二十九），中华书局1975年版，第1071页。

⑦ 综合郑汝中主编《敦煌石窟全集16·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第6页；牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社1991年版，第3—52页，等等。

予以了改造，其间必然有画工对当时时代艺术生活的反映。尤其乐器配置的族类、群体、系统性，即音乐表演所具备的情境逻辑与存见史籍的近似度。而所见音乐题材的壁画，它们或装饰，或写实，可以帮助我们来窥探当时的宫廷生活与人间社会中的娱乐活动。有受佛教影响传入的，具有印度、西域风格，如北凉第272、北魏第254、257、435，西魏第288等，这一类具有典型意义的西域型汉化风格或汉化佛教的内涵，画法中既有特定的寓意和理性的内涵，又不乏现实生活中的真实写照和精神寄托；有从中原传入，汉化影响，汉风浓郁，如西魏第249 、285、288，北周第290、299、301、428等，这一类可称对汉画像石的乐舞画的一脉相承，画工抓住了他们生活的多样的乐舞生活，勃兴的胡俗乐带来的潜在影响可以窥斑见豹；有表演内容以佛教宣示为中心的，如北凉第272、275，北魏第254、257，西魏第249，北周第428等，这一类借自佛教本身固有的符号的象征性，它能给人联想和意会的空间。有世俗性内容，如乐工形象以供养人乐伎和故事画乐伎为主，如北周第296、297（尤具河西走廊风格）、428等窟，我们可以将这一类理解为典型的乐舞壁画创作，时代的影响、现实生活的作用以及画工所具有的乐舞知识等，也是我们分析判断敦煌壁画中所隐含的这一时期音乐文化因子的思路。按此思路，很容易理解西凉乐的历史形成。结合《旧唐书 · 音乐志二》，西凉乐至少包括凉州本地的乐舞、汉族的传统乐舞（“凉人所传中国旧乐”）和吕光平龟兹后带回来的龟兹乐（“杂以羌胡之声”）的被改造和利用。

从长安到敦煌，只是南北朝时期诸路纷争的一径。正是在这一“径”上（北魏并北齐、西魏并周）酝酿形成了中国音乐文化成分中的歌舞娱乐节目一类，确证了隋唐乐史所载传自洛阳、南京、荆州（梁陈）的古雅乐，流行于市井乡村的散乐和整合华夷风俗形成的胡俗乐等几种形态各自的来源。此三种形态在发展中，相互间的渐进渗透与融合传播，既是一种规律，同时又给予自身以创新，开创了雅俗乐交融并存的一代新的乐风，为隋唐音乐文化的繁荣奠定了历史条件。

表1　南北朝时期莫高窟有音乐题材的壁画分布情况

时代	窟数	窟号（根据有音乐题材的洞窟统计，均为莫高窟）
北凉	2	272、275
北魏	10	248、251、254、257、259、260、263、431、435、437
西魏	3	249、285、288
北周	13	290、294、296—299、301、428、430、438、439、442、461
隋	52	56、62、64、243、244、262、266—280、282、292、302—305、313—315、379、380、383、389、390、392、394、396—398、400—402、404—407、412、413、416—421、423、425、427、433

表2　弹拨类乐器（“/”前为总数统计，“/”后为洞窟编号，“–”后数字为该洞窟所有数量，总数过大者分布从略，表3、表4同）

乐器时代	北凉	北魏	西魏	北周	隋
古琴		1/431–1			2/423–2
筝		1/431–1		6/290–4 /297–1 /299–1	4
阮咸		2/435–2	5/249–1 /285–1/288–3	5/290–3 /301–1 /461–1	3
龟兹琵琶	2/272–2	5/248–2/251–2/257–1	5/249–1 /285–2/288–2	17/290–4 /294–2/296–3/297–1 /299–1/301–1/430–2 /438–2/461–1	47/423–3
曲项琵琶	2/275–2	13/251–5/257–4/259–1/435–3	5/249–2 /285–2/288–1	25/290–6/296–5/297–1/299–2/301–2/428–5/430–2/442–1/461–1	37/423–1
琵琶		10/248–1/254–1/260–5/431–2/435–1	2/249–2	11/290–2/294–3/428–2/430–1/438–1/439–1	17
弹拨乐器		2/248–2			3/423–1
竖箜篌		4/260–1/431–2/435–1	1/285–1	27/290–17 /296–1 /297–1/299–2 /301–2 /428–1/430–2 /438–1	33/423–2
凤首箜篌		2/248–2	6/249–2/285–1/288–3	8/290–3 /297–1 /299–1/428–2 /430–1	10
箜篌				2/294–2	

表3　吹管类乐器

乐器时代	北凉	北魏	西魏	北周	隋
排箫		4/248–2/257–1/431–1	5/249–1/285–2/288–2	15/290–5/294–2/296–1/297–1/299–1/301–1/428–1/430–1/438–1/461–1	16/423–1
笙		3/248–1/251–1/435–1	1/285–1	14/290–3/296–2/297–2/299–3/301–2/430–2	22
长笛		7/248–1/251–2/254–2/431–2	4/249–1/288–3	7/290–3/296–2/297–2	7
筚篥		4/248–1/257–1/259–1/431–1	6/249–3/285–2/288–1	6/296–1/299–2/428–1/438–1/461–1	12

（续表）

乐器时代	北凉	北魏	西魏	北周	隋
横吹	1/272-1	32/248-2/251-6/254-3/257-5/259-1/260-4/431-7/435-4	13/249-4/285-2/288-7	22/290-6/296-3/297-1/299-1/301-2/428-4/430-1/438-1/439-1/442-1/461-1	29/423-1
角	2/275-2	1/435-1	1/249-1		1
法螺	1/272-1	9/248-1/251-2/254-1/431-1/435-4	5/249-3/285-1/288-1	4/290-2/299-1/430-1	2

表4　打击类乐器

乐器时代	北凉	北魏	西魏	北周	隋
鼗鼓				2/290-2	1
鸡娄鼓		1/257-1			
拍板		1/431-1			
腰鼓	1/272-1	13/248-3/251-2/254-1/257-1/260-2/431-2/435-2	8/249-3/285-2/288-3	12/290-6/296-1/299-1/428-1/430-1/438-1/442-1	11
毛员鼓			1/288-1		
都昙鼓			1/288-1		
羯鼓		2/248-1/435-1		1/438-1	
行鼓		3/257-2/435-1	8/249-2/285-1/288-5	1/442-1	
担鼓		1/248-1		2/290-1/299-1	
雷公鼓			3/249-1/285-2		
悬磬			2/285-2		
铜钹	1/272-1		3/249-2/288-1	2/290-2	1
铜铙		1/251-1			

三、南北朝时期音乐的情境逻辑分析

在中国音乐史上，魏晋南北朝时期的转折地位是明确的。从宋代郭茂倩清楚地认识到“自晋迁江左，下逮隋、唐，德泽浸微，风化不竞，去圣逾远，繁音日滋。艳曲兴于南朝，胡音生于北俗。哀淫靡曼之辞，迭作并起，流而忘反，以至陵夷。原其所由，盖不能制雅乐以相变，大抵多溺于郑、卫，由是

新声炽而雅音废矣”[①]，到当代木心立于比较学的论断，“谈西方文学艺术，可从文艺复兴着手，往前推，往后看。从中国文学入手，可从魏晋文学着手，往前推，往后看”[②]，永嘉之乱后形成的南北朝时期音乐文化，由于南北政局在政治、经济、文化以及民族风尚、自然环境等方面的明显差异，特别是动乱不安的社会现实导致乐户的频繁流动，国家用乐制度嬗变和私邸蓄伎风尚勃兴，造成音乐史的传承与失传，却于音乐的守成与新变之中，促进形成了南北朝歌舞伎乐的独立和自身蓬勃发展的局面，音乐史的河流在此转了一个弯。

敦煌壁画部分地反映南北朝时期音乐、舞蹈和生活内容，特征鲜明[③]，比较容易地触发笔者基于音乐的实际发展状况来思考南北朝时期音乐文化的情境逻辑。

首先，从南北朝时期音乐机构与文化建设状况来看，这一时期以歌舞伎乐为主的消费环境的形成明显地受制于斯。音乐史上，汉代音乐文化建立起的宫廷音乐系统和社会性的文艺系统已然形成，仅从乐器配置来看，春秋时期所用“钟磬乐悬”变为汉魏时期的“丝竹繁会”，这一形式到南北朝以来发展更为繁盛。其间，因用乐带来伎乐与乐人的上下互动堪比春秋时期。正是在这一层面上，我们不能简单地以音乐雅俗来看汉代以来音乐发生的变化，而要从深层次上考察音乐形态及其背后的历史实情，便可得知南北朝时期的音乐文化发展之大概及其对汉代音乐文化的沿传。

北魏一朝出现了中国古代社会中专门从事音乐职业的人，即“乐户”，他们既是中国传统音乐文化的主要承载者，又是具有强烈时代特征的音乐制度（institution）的体现者。客观上，乐户参与的社会音乐活动反映了其所处时代政治、经济的发展对娱乐文化的广泛需要；主观上，由于用乐，统治者对音乐的喜好与偏废使得乐户的存在形态与相关活动既是一种制度的体现，又是自身地位的一种反映，从这个层面上讲，乐户乃专业的贱民乐人者也，依附民身份。作为一种音乐制度，即项阳所谓的“乐籍制度”，乐户出现于北魏孝昌（525—527）以后，“至迁邺，京畿群盗颇起。有司走立严制；诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户”[④]。一种音乐制度得以纳入国家层面固然与北魏朝的少数民族来源有关，但其所反映出的是对前代君王表明自己尊崇周以来保护礼乐制度的做法一脉相承。除北魏外，虽然南朝没有“乐户”的称谓，但周、齐、梁、陈等朝乐署机构中的乐人另有注籍，表明乐户制度均有广泛实施[⑤]。回溯历史，我们可知汉代宫廷对周秦以来雅乐系统的明确继承；官方设立乐府这一机构以专门收集、整理、改编和表演民间音乐，自此得以划入宫廷音乐范畴（但不一定属于雅乐系统），及至魏晋南北朝时期，宫廷音乐更是在吸收汉族和

---

① （宋）郭茂倩撰：《乐府诗集·杂曲歌辞一》（卷六十一），中华书局1979年版，第884页。

② 木心讲述：《文学回忆录》，广西师范大学出版社2011年版，第213页。

③ 参阅郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社2002年版，第17—19页。

④ （北齐）魏收撰：《魏书·刑罚志》（卷一百一十一），中华书局1974年版，第2888页。

⑤ 如：“初，杨忠之迎消难，结为兄弟，情好甚笃。隋文每以叔礼事之。及陈平，消难至京，特免死，配为乐户。经二旬放免。”（唐）令狐德棻撰：《周书·列传第十三·司马消难》（卷二十一），中华书局1971年版，第355页；“蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。”（唐）魏征等撰：《隋书·列传第三十二·裴蕴》（卷六十七），中华书局1983年版，第1574—1575页。

其他民族音乐的基础上，发展出融南北音乐风格于一体的“华夏正声”——清商乐[①]。这是一个方面。

另一方面，由于南北朝的动荡时局造成乐人的奔散，流落各地的乐户投靠新的恩主以求生存，满足了贵族蓄养乐伎的嗜好。各朝开国帝王更是在平定疆土的过程中，都会搜访、征召乐人，徙前朝乐户于都城，编户管理，“自汉至梁、陈乐工，其大数不相逾越。及周并齐，隋灭陈，各得其乐工，多为编户”[②]。在新的组合之中将天下旧乐“咸萃乐府……递相教传”[③]地保护传承了下去。正是乐人的流动让我们清楚了永嘉之乱以来传统音乐文化的传播、新兴音乐文化的出现与民族间音乐文化的交融。“自始祖内和魏晋，二代更致音伎；穆帝为代王，愍帝又进以乐物；金石之器虽有未周，而弦管具矣。逮太祖定中山，获其乐县，既初拨乱，未遑创改，因时所行而用之。世历分崩，颇有遗失。……世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。”[④]以北魏为例，他们从战乱中俘获乐伎，以乐户管理，将难得的太常雅乐择而存之，保证了政权所需。而民间乐人，特别是南朝，客观上，蓄奴之风颇盛，奴婢赏赐一度频繁，亦是笙歌载舞，娱乐恩主，社会的奢侈之风形成。“高阳王寺，高阳王雍之宅也。……童仆六千，妓女五百，……铙吹响发，笳声哀哳。入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日。”[⑤]“而河间王琛最为豪首。常与高阳争衡，……妓女三百人，尽皆国色。有婢朝云，善吹篪，能为《团扇歌》、《陇上声》。”[⑥]颇解声乐的刘宋颜师伯家里，“伎妾声乐，尽天下之选”[⑦]。“湖州德清县南前 溪村，则南朝集乐之处。今尚有数百家习音乐，江南声妓，多自此出，所谓舞出前溪者也。”[⑧]这些史籍明确指出了南北朝音乐文化的传播分散在民间和集中于宫廷两线，交相影响着当时时代音乐文化的建设，同样影响了隋唐音乐文化的形成。在此一时期将歌舞节目从表演形态、创作方式等方面或创立（如西凉乐等）、或整合（汇江左所传中原旧曲与江南吴歌、荆楚西声形成的清商乐）、或整理（如311年以后散佚的太常雅乐器用的修广、增加鼓吹乐的应用功能等），为隋唐多部伎乐舞艺术的发展创造了条件，奠定了基础。

除却乐户的贡献，还有因通婚、通商或外交、佛教传入带来的乐舞，一起加强了南北朝时期音乐文化的建设。这方面的史料已是众所周知，如《高昌乐》之进西魏（546），《康国乐》、《龟兹乐》之进北周（568）等，随乐舞一起到来的当然还有西来乐人，如白智通、万宝常、司马消难等，不再赘述。另外如佛教，在南北朝时期尽管南北处于分裂状态，但南北统治集团却奉若神明，如此造成因佛教的传入形成的文化交流，多获扶持，客观上必然会起到传播和保存音乐文化资源的特殊作用。但此处所论与主题关系不大，亦不多言。

---

① 参阅张翔《从民族融合看“华夏正声”——清商乐形成的历史缘由》，《黄钟》1988年第2期。

②（唐）魏征等撰：《隋书·志第十·音乐下》（卷十五），中华书局1983年版，第373—374页。

③（唐）魏征等撰：《隋书·列传第三十二·裴蕴》（卷六十七），中华书局1983年版，第1575页。

④（北齐）魏收撰：《魏书·乐志五·第十四》（卷一百九），中华书局1974年版，第2828页。

⑤（北魏）杨炫之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释·城南》（卷三），中华书局2010年版，第122—123页。

⑥（北魏）杨炫之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释·城西》（卷四），中华书局2010年版，第148页。

⑦（梁）沈约撰：《宋书·列传第三十七·颜师伯》（卷七十七），中华书局1974年版，第1995页。

⑧（南宋）胡仔纂集，廖德明校点：《苕溪渔隐丛话后集·楚汉魏六朝下》（卷第二），人民文学出版社1962年版，第15页。

其次，文化的生成既与一定的地域性有关，又有一定的流动性。文化事业的发展既有历史的传承，又与当时的政权、社会环境有关。南北朝时期的中国，音乐的发展以长安、洛阳、建康、荆州、凉州最为显著。统治者对这些城市的经营管理使之发展成为某一地区音乐艺术生产和消费的中心地，既有其自身特色，又在相互融合之中凸显特色，特别在“衣冠礼乐之所就”方面或沿袭以往，或不断交流致自身文化达到新的高度。

地缘政治上，长安、洛阳为首善之地。历经永嘉之乱，中原王朝的乐工器用以相对集中的状态从洛阳传开。于是，夷夏各地皆以获得其正统礼乐为重，并以之为基础重建礼乐制度。特别是北魏，经过一段时间的搜访、迁徙乐人，很快就改善形成了北魏宫廷杂用本民族音乐和中原旧乐的特点，出现了“郊庙乐（用中原雅乐）和朝会乐（兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲）”[①]的情形。传于洛阳的宫廷旧乐几经颠沛，182年后再次回到洛阳时，除新纳入的音乐（如《天竺乐》、《清商乐》、《龟兹乐》、《西凉乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》），起初迁入凉州的太常乐工与顺襄阳南迁的宫廷太乐伎汇合，随着孝文帝“欲断诸北语，一从正音”[②]的令下，礼乐兴，同时有鲜卑族声韵学家陆法言及其《切韵》传世。于是在北朝，文明程度较低的少数民族统治者被文明程度较高的汉族自然同化，洛阳依然保持了其文化中心的位置。

同样由于传统和地缘政治等条件的缘故，在战乱如此激烈、社会如此混乱、岁月如此黑暗的年代，长安作为曾经的政治中心，经前秦苻氏的治理，社会经济有所恢复，就在此间，当地乐人得以“闲习旧乐”，使得“四厢金石始备焉”[③]。公元450年夏天，北魏克长安，获秦雅乐二部。西魏时期对汉文化的积极态度，迁荆州“梁乐雅曲”入长安，南北乐人的交流同时有了一个宽松的环境。至北周，“并金石丝竹乐一部”[④]。深富文化传统的长安于辗转中迎来了先前的宫廷音乐，这是长安音乐文化全面复兴的重要契机。终于，公元589年，长安传承了前述业已流行的诸歌舞伎乐以及宋、齐、陈三朝的宫县、鼓吹等乐，取代了洛阳重新成为全国的文化中心。

以建康为中心的南朝承袭了前朝统治机构与制度，接纳了因不堪忍受异族统治南迁的世家大族，自然也迎来了北方先进文化。从整体水平上，建康掌控了这一时期中国文化的主流形式，特别是南朝士族更专力于文艺、史学等方面的开拓，形成了中国思想文化活跃和开放的时期。刘宋以后，一股自由开放的音乐环境在齐梁两代形成。一方面，他们在发展音乐艺术时，继承了儒家传统的礼乐观念，明确雅乐俗乐界限，坚持雅乐思想，事实上是传统的思想的进一步发展；另一方面，以建康为中心出现的对外来文化的吸收和创新以及自身对外的浸染和影响，发展出多种新的内容和形式。正是在建康，音乐的政治功能淡化，娱乐性很强的歌舞伎乐得以相对独立。正是在南朝，在经济文化的蓬勃发展之中促进了旧

---

① 王小盾、孙晓辉：《唐代乐部研究》，《国学研究》（第14卷），北京大学出版社2004年版。

②（宋）司马光编著，（元）胡三省音注：《资治通鉴·齐纪六》（卷一百四十），中华书局1956年版，第4386页。

③（唐）房玄龄等撰：《晋书·志第三·乐下》（卷二十三），中华书局1974年，第698页。（梁）沈约撰：《宋书·志第九·乐一》（卷十九），中华书局1974年版，第540页。

④（唐）令狐德棻撰：《周书·列传第七·于谨》（卷十五），中华书局1971年版，第248页。

乐、新声和少数民族音乐并存，在变异与新创之中发展出了一种富有特色的文化。正是由于这种文化独特的发展方向，历史上一直视南朝为当时的正朔[①]，包括礼乐在内，江南的这套制度为北朝人所仰慕。

值得一提的是凉州。作为河西走廊东端的门户，凉州处于河西陇右经济发达地区的中心，虽为多民族聚居之地，但一直受着中原政权的有效统治。晋永嘉之乱爆发前后，前凉张轨之子张茂利用地处丝绸之路必由之地的优势，打通丝路，发展中外贸易，凉州自此相对安宁了较长一段时间。如此以至于永嘉之乱爆发后，首先迎来了洛阳的太常乐工。很多躲避中原战火的人们同时迁徙凉州，因之形成了一个相对繁荣的文化圈。随洛阳太常乐工传入凉州的《清商乐》，数十年后再传回中原时，以至于隋文帝称之为“华夏正声”[②]，说的就是凉州所具有的相对的封闭性，究其原因在于乐工传承的稳定性使然。而凉州不久又以其地利之便纳入《天竺乐》、《龟兹乐》，显示出一定程度的开放性、包容性和地域性。文献中所见《西凉伎》尤其凸显了凉州盛行的民间技艺中的地域性，如白居易和元稹的诗歌《西凉伎》所描绘的内容就淋漓尽致地将凉州当地流行的歌舞伎乐的特征表现了出来。《全唐诗》中多首描写凉州乐人的诗作，如胡腾儿[③]、安万善[④]、米嘉荣和沈阿翘[⑤]等人差不多都与凉州有关，究其先祖或为胡人后裔，或为东迁胡人途中落户他们必经的凉州等，于无意之中推动了凉州当地歌舞伎乐的外播。

在乐人的流动和发生在中心城市的文化聚合、宫廷音乐建设管理等几方面的共同作用下，最后形成南北朝时期的音乐文化本体，有一个清晰的构成，以俗乐、胡乐尤重，并走向独立；礼乐在重建和完善之中，逐渐建立以效用。《乐记》曰：“王者功成作乐，治定制礼。”雅乐作为一种组织形式为历代统治者定国安邦的首选之举。除此还有鼓吹乐的运用、宴会的用乐等，也都是宫廷文化建设的内容。

诚如我们所知道的，汉代建立起的宫廷音乐系统和社会性的文艺系统，尚未来得及付诸实施，就湮没于战乱之中了，固有的乐章散佚，仅仅只有鼓吹乐得以保存沿袭，并且由于用于朝廷礼仪在很大程度上发挥着雅乐的作用。在南北朝尤其是南朝，鼓吹制度得以规范成熟。鼓吹的应用即其授受有两个特点，一是授予范围广，一是授受对象多。而宫廷雅乐处于一个重建的阶段。并且由于雅乐自身的仪式性和教化作用，经过春秋战国之后，以雅乐为主的宫廷音乐文化下移，必然会同时发展新型的歌舞伎乐，这期间正是靠一种依附谋生的乐人来维护的。[⑥]由于文献缺乏，雅乐之名实难以认定，但作为一种形式确

---

① （唐）李百药撰：《北齐书·列传第十六·杜弼》（卷二十四），中华书局1972年版，第347页。另有：“江东复有一吴儿老翁萧衍者，专事衣冠礼乐，中原士大夫望之，以为正朔所在。”（唐）李延寿撰《北史·列传第四十三·杜弼》（卷五十五）所载高欢语，中华书局1974年版，第1987页。

② “自晋氏播迁，其音分散，不复存于内地。苻坚灭凉得之，传于前后二秦。及宋武定关中收之，入于江南。及隋平陈后，获之。隋文听之，善其节奏曰：此华夏正声也。”（宋）王溥撰：《唐会要·清乐》（卷三十三），中华书局1955年版，第610页。

③ （唐）李端：《胡腾儿》，载（清）彭定求等编《全唐诗·李端一》（卷二百八十四），中华书局1960年版，第3238页。

④ （唐）李颀：《听安万善吹觱篥歌》，载（清）彭定求等编《全唐诗·李颀二》（卷一百三十三），中华书局1960年版，第1354页。

⑤ 任半塘：《唐声诗·第十三·七言四句》（下编），上海古籍出版社1982年版，第489页。

⑥ 参阅张振涛《论恩主——关于中古伎乐发展阶段乐户与庇护者依附关系的初步探讨》，《中国音乐学》1994年第3期。

实存在。南北朝统治者认为“礼乐崩亡”，但礼乐具有强烈的象征性为治国必需[①]，所以南北都很重视礼乐的修订[②]，如此必定要求有充足的乐户为其所用；在民间，流落民间的太常乐工等的参与，使礼乐配合五礼而用，趋向实用化和庶民化，这是礼乐发展的两支。

礼乐之外的其他歌舞伎乐在宫廷，或通过采风来推陈出新，或借文化交流引进胡乐，等等，以多种途径充实了宫廷音乐的内容。综观南北朝时期的社会审美追求，具有广泛的社会性，歌舞娱乐节目因此构成多元。概言之，总结如下：一是从汉魏旧曲沿袭至南北朝野出现的“家竞新哇，人尚谣俗”[③]，即整合汉魏旧曲和新兴的吴歌西曲的清商乐进一步盛行。二是西伧羌胡诸杂舞，如西域来的诸伎如“龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安”[④]；如“四舞三调，悉度伪齐”[⑤]中具方俗的鞞舞、铎舞、巾舞、拂舞和传自汉代的平、清、瑟三调。三是俗曲歌舞，深受社会普遍喜爱，广泛流行民间，如“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群，盖宋世之极盛也”[⑥]，“百姓无鸡鸣犬吠之警，都邑之盛，士女富逸，歌声舞节，袨服华妆，桃花绿水之间，秋月春风之下，盖以百数”[⑦]所载。四是宗教性的歌舞音乐，“佛曲”或“法乐”是其中一种，一般由乐工在佛教仪式中所奏唱，即佛经中所谓“伎乐供养”，其意在南齐时已经明确：“供养者问曰：‘云何为供养？’答曰：‘男女伎乐、琴瑟箫笛、箜篌琵琶，种种音声，与诸知识而娱乐之。诸知识人方便慰喻，令其心退，于五欲中食。’”[⑧]如梁武帝时流行的寺院伎乐“皆述佛法”[⑨]；北魏景乐寺“召诸音乐，逞伎寺内”，“常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮”[⑩]，景明寺“梵乐法音，聒动天地，百戏腾骧，所在骈比”[⑪]。五是鼓吹，或用于宫廷乐队和皇家仪仗，或作为军乐队、军事仪仗，可以授受，作用在于“鸣铙以警众，声笳以清路者，所以辨等列，明贵

---

① 例如，和平六年（465），流亡北魏的南士刁雍上疏高宗：“臣闻有国有家者，莫不礼乐为先。故《乐记》云：礼所以制外，乐所以修内。”“谓宜修礼正乐，以光大圣之治。”（北齐）魏收撰：《魏书·列传第二十六·刁雍》（卷三十八），中华书局1974年版，第869、870—871页。

② 在王肃自南朝归魏后，孝文帝于太和十七年（493）提出：“自晋世丧乱，礼乐崩亡，孝文虽厘革制度，变成风俗，其间朴略，未能淳也。”（唐）李延寿撰：《北史·列传第三十·王肃》（卷四十二），中华书局1974年版，第1540页。南朝梁天监元年（502），武帝下诏：“礼坏乐缺，故国异家殊，实宜以时修定，以为永准。”（唐）姚思廉撰：《梁书·列传第十九·徐勉》（卷二十五），中华书局1973年版，第381页。

③（梁）沈约撰：《宋书·志第九·乐一》（卷十九），中华书局1974年版，第553页。（梁）萧子显撰：《南齐书·列传第十四·王僧虔》（卷三十三），中华书局1972年版，第595页。

④（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·志第九·音乐二》（卷二十九），中华书局1975年版，第1069页。

⑤（唐）李延寿撰：《北史·列传第七十·何妥》（卷八十二），中华书局1974年版，第2758页。又见“其四舞、三调悉度伪齐”，（唐）魏征等撰：《隋书·列传第四十·何妥》（卷七十五），中华书局1983年版，第1714页。

⑥（梁）沈约撰：《宋书·列传第五十二·良吏》（卷九十二），中华书局1974年版，第2261页。

⑦（梁）萧子显撰：《南齐书·列传第三十四·良政》（卷五十三），中华书局1972年版，第913页。

⑧［日］高楠顺次郎编：《大正新修大藏经》（第二十四卷），大正一切经刊行会1932年版，第711页。

⑨（清）朱铭盘撰：《南朝梁会要·乐·鼓吹》，上海古籍出版社1984年版，第144页。又见（唐）魏徵等撰《隋书·志第八·音乐上》（卷十三），中华书局1983年版，第305页。

⑩（北魏）杨炫之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释·城内》（卷一），中华书局2010年版，第42页。

⑪（北魏）杨炫之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释·城南》，中华书局2010年版，第99页。

贱，非措哀乐于其间矣”[①]，鼓吹是音乐，受礼制所限不具备娱乐性，但在南北朝鼓吹逐渐成为歌舞节目的一个内容[②]，用于满足统治者耳目之娱。六是应答酬唱，为文人之娱的乐府诗乐，仅举一例，如北魏崔光于“太和中，依宫商角徵羽本音而为五韵诗，以赠李彪”[③]，类似的行为发生在君臣、同僚、友好、众人联句之间，尤其在北朝风行更显特殊，表明民族间的融合，或追崇、效仿汉魏，乃是一种发乎情性的真情娱乐活动。

上述音乐歌舞节目，在社会奢侈之风愈益浓烈的作用下，在统治者对音乐的积极态度与全面参与的过程中，在雅、俗乐之间的消化与转化互动中，呈现在南北朝时期的历史舞台上，分布在南北朝朝野生活的方方面面。种类繁多，内容丰富，规模随演出场合而变，反映了这一时期多元文化并置融合的历史特点。特别是基于一种制度，音乐承载着某种意义，或为礼制而备，或作宴飨欢娱。在音乐的来源与流向中，音乐本体逐渐发生变化，导致了一个以多民族歌舞伎乐并存为特征的多元格局的形成，酝酿和形成了隋唐音乐艺术，中国音乐由此进入了一个新的阶段。

——原载《交响》2014年第1期

---

① （北齐）魏收撰：《魏书·礼志四》（卷一百八之四），中华书局1974年版，第2799页。

②古人之论参见（梁）萧子显撰《南齐书·列传第一·皇后》（卷二十），中华书局1972年版，第391页；（唐）魏徵等撰：《隋书·志第八·音乐上》（卷十三），中华书局1983年版，第309页。今人的研究如“从鼓吹乐这一乐种的艺术特点来讲，鼓吹乐……曲调的整体效果较强，从而造成一种气势，其基本类是比较适于室外演奏的。……鼓吹乐则以粗犷、雄壮的音乐气势活跃于仪仗行进的原野大道之上”。见修海林、李吉提《中国音乐的历史与审美》，中国人民大学出版社1999年版，第44页。

③（北齐）魏收撰：《魏书·列传第五十五·崔光》（卷六十七），中华书局1974年版，第1499页。又见（唐）李延寿撰《北史·列传第三十二·崔光》（卷四十四），中华书局1974年版，第1622页。

敦煌乐舞与印度佛教乐舞的渊源关系

曾金寿

前言

敦煌莫高窟俗称“千佛洞”，位于敦煌县城东南25公里处的三危山与鸣沙山之间宕泉河西面的断崖上。它有洞窟492个，洞窟壁画4.5万平方米，彩塑2400余身，是世界上目前现存规模最大、保存最完整的佛教艺术宝库。

敦煌莫高窟主要描绘的是与佛教有关系的各种变相①、佛教史迹，以及供养人画像②等。它们千姿百态，栩栩如生，不仅反映了十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元各个朝代的佛教发展，而且也记录了各个朝代的民族风俗、社会生活及其审美情趣。它们旨在宣传佛教及其佛教思想，但从另一方面也透视出艺术家丰富的情感和民众对佛教的态度。

敦煌莫高窟壁画是多元文化的荟萃。之所以这样说，是因为不同的文化元素在这里经过交融后形成博大精深的敦煌文化。它以汉族文化为主体，同时又兼容了希腊文化、印度文化、伊斯兰教文化的某些特征。在内容上，它不仅包含有政治、军事、哲学、宗教的文化信息，而且也保存了民族、民俗、语言、艺术的时代踪迹。可以说，敦煌莫高窟壁画实际上已超越了佛教本体所表现的佛经变相、史迹画，它是不同历史阶段的社会缩影，也是研究古代丝绸之路上艺术发展之百科全书。

一、敦煌莫高窟：文化艺术传播的中转站

莫高窟壁画的形成与该地区在丝绸之路上的重要地理位置不可分割。在历史上，自西汉以来敦煌就是中原通往西域的重要关口，同时它也是西域诸国、印度佛教进入中原的第一站。这里不仅先后有不同民族统治或生活的痕迹，而且也是不同文化来往的通道。这些因素的合成，最终促成了敦煌文化的形成。

（一）不同民族生活的踪迹

敦煌地处河西走廊西段，早在旧石器时代就有人类生活和居住的迹象。见于记载③，最早生活在此地

---

① 所谓变相，就是根据佛经内容画成图像，以便于人们欣赏和理解。

② 供养人是指开凿洞窟时出了钱、出了力的人。画家把他们的形象和名字一起写在洞窟之内，目的是使之流芳千古。

③《后汉书·西羌传》记载：“西羌之本出自三苗，姜姓之别也……舜流四凶，徒之三危。”《通典》云：“沙洲，昔舜流三苗与三危，即其地也。其后子孙位羌、戎，代有其他。”详情请参见高德祥《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版，第2页。

的是三苗人。他们以狩猎、农耕为主，过着游牧民族的生活。在该地区曾经挖掘出新石器时代的石斧、石刀和陶器，经专家考证，在石器的组合和制作技术上均与中原地带的同种器物有相似的文化特征和发展水平。其后，生活在这里的是羌、戎族，他们是三苗人的后裔。在生活习惯上，一方面保持了祖先的生活方式；另一方面随着生产力的不断进步，开始由石器、陶器逐渐发展到青铜器和铜器的使用。这种改变不仅改善了他们的生存条件，而且也提高了他们向甘肃、青海、陕西西部乃至黄河流域的扩张能力。历史专家研究认为，羌、戎族在中石器和新石器时代是河西走廊地区的主流族群。其文明程度除中原关中地区外，在全国其他地区各民族中实属罕见。他们制作的石器、骨器、彩陶，以及铜制刀、斧、钺、镞和木制的车毂，还有毛布，在当时都是相当先进的。随着他们向外迁移，不仅对西域少数民族文化产生了影响，而且亦对炎黄文化的形成起到了十分重要的作用。[①]

周至汉时期，生活在河西走廊的族群主要有乌孙、月氏和匈奴。乌孙即为“戎”的转音，月氏是羌族的一支，匈奴则是诞生于河套阴山地区（今内蒙古狼山、大青山一带）的游牧民族。[②]随着他们各自势力的强大，对土地及资源的欲求亦增大。因此，在该地区展开了长期的杀戮战争。公元前300年前后，月氏族杀害了乌孙族的首领难兜靡，并经常对其进行侵害和掠夺，迫使大部分乌孙人向北逃亡，投奔匈奴。汉文帝前元四年（前176）始，匈奴人又向河西地区的月氏人发动进攻，并大获全胜，迫使月氏族西迁至伊犁河流域，进而南迁至阿姆河流域。从此，匈奴人进驻敦煌乃至整个河西地区，开始把浓郁的草原文化带到这个地区。匈奴人进驻河西地区之后，不仅在扩张过程中征服了西北和北方各个少数民族部落从而组成匈奴联盟，而且以优势的骑兵不断地侵入和骚扰中原民众。汉武帝元狩二年（前121），骠骑将军霍去病受命率骑兵万余人，从陇西进军河西，打垮了休屠王，杀折兰王，使匈奴政权瓦解，从此河西地区成为汉朝的版图。汉武帝元封六年（前111），西汉王朝又在该地区先后设立酒泉、武威、张掖、敦煌四郡，开始了汉族统治的行使权。作为四郡之一的敦煌，是西北之屏障，也是直接与西域各国交流的窗口。

汉代以后，生活在敦煌地区的族群先后又有柔然、鲜卑、退浑（吐浑、吐谷浑、阿柴）、粟特（昭武九姓）、吐蕃、嗢末、苏毗（孙波）等。840年，漠北回鹘汗国灭亡，部众西迁，引起了西北地区的民族大迁徙运动，于是回纥（回鹘）、龙家（龙部落、肃州家）、南山、仲云（众云、众熨、种楹）等又相继登上了敦煌的历史大舞台。再后，又有鞑靼（黄头鞑靼）、党项（西夏）、蒙古及黄头回纥（裕固族）等民族跃马挥鞭于这块热土。这些民族在漫长的历史长河中，既有你死我活的利益冲突，也有和睦共处、友好往来的融融岁月，尤以后者为主，构成了历史上敦煌民族关系的主旋律。他们在敦煌繁衍生息、迁移流动，不仅促进了当地的经济发展，而且也对东西文化、宗教、艺术的传播起到了积极的推动作用。

---

① 张得祖：《试探羌戎文化在炎黄文化早期形成过程中的影响》，《青海师范大学学报》（社会科学版）1994年第2期。

② 高德祥：《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版，第3页。

（二）不同文化的灿烂余晖

1900年6月，敦煌莫高窟藏经洞发现从4至11世纪的佛教经卷、社会文书、刺绣、绢画、法器等文物5万余件。在这些遗留的文书中，汉文书最多，次之还有吐蕃文、回鹘文、西夏文、蒙古文、粟特文、突厥文、于阗文、梵文、吐火罗文、希伯来文等其他古代民族文字的文书，这说明不同文化在敦煌曾经发挥过各自的作用并形成不同的文化价值观。它们来自不同区域，是由所在地民众或是游牧民族担任传播使者，让它在敦煌以及中原地区生根发芽。它们促进了艺术发展，其中有些至今依然光辉灿烂。

1.希腊文化影响下的犍陀罗艺术

犍陀罗艺术是指佛像的塑造。1世纪前后，由生活在中亚、西域地区的月氏人、柔然人、哒哒人传入敦煌地区。其特点是把“佛”人物化，在塑造过程中加入希腊艺术的创作方法，从而使“佛”不再具有印度民间鬼神或是以菩提树、佛塔等作为宗教的特征。这一艺术特点的形成与佛教在犍陀罗地区流传有关。

犍陀罗，即今巴基斯坦的白沙瓦及其毗连的阿富汗东部一带[①]。公元前4世纪末，该地区遭马其顿王亚历山大（前356—前323）征服，随之大批希腊人和马其顿人移居此地，把希腊文化和艺术之风传到当地。公元前3世纪中叶至1世纪初，希腊殖民者又在中亚地区建立“巴克特里亚国”（别称“中亚希腊王国”[②]），故而形成了一种以希腊文化为基调的混合文化。佛教传到这里的时间大约是公元前3世纪。随着多数人信仰佛教，在艺术创作方面自然而然也就注入了希腊雕塑艺术和浮雕的艺术创作手法。

犍陀罗艺术是希腊和印度艺术风格的融合体，它的特点是：佛像脸部呈椭圆形，眼睛深凹，高鼻梁，头发作波浪形，有发髻；身披希腊式大褂，衣褶多由左肩下垂，袒露右肩；形体健壮，身材粗短，姿态有力，犹如武士……这些艺术特点实际上是希腊雕塑中宙斯（主神）、阿波罗（太阳神）、雅典娜（智慧女神）的模板。不同的是，艺术家塑造画像时用希腊艺术手法诠释了印度的佛教思想（图1）。

随着佛教东渐，这种艺术特点又传播至中原，促进了中原佛教艺术的发展。从西至东，在相继出现的克孜尔石窟、吐峪沟石窟、敦煌石窟、麦积山石窟、云冈石窟、龙门石窟中，都留下了显而易见的佐证。它们体现了佛教东传过程中的历史踪迹，同时也遗留下了犍陀罗艺术在中原的艺术特征。

2.波斯文化影响下的纹饰和乐器

波斯是众多古代民族中发展程度较高的一个族群。在势力最强盛时，统治范围横跨亚、非、欧三大洲，有近700万平方公里的土地，包括70多个民族，5000多万人口。波斯文化对中原的影响主要在萨珊王朝（Sassanid，226—651）。这个时期，随着丝绸之路的开通，中原与波斯之间有了间接或直接的商贸活动，进而也带动了文化和艺术的交流。敦煌作为进入中原的要道，因而也留下了具有波斯艺术特征的点点滴滴。

---

① 犍陀罗是古代中亚、南亚、西亚的交通枢纽，也是多民族混杂的地方，先后有波斯人、希腊人、大月氏人、印度人、塞种人统治该地区。

② 首都巴克特拉，今阿富汗巴尔赫。

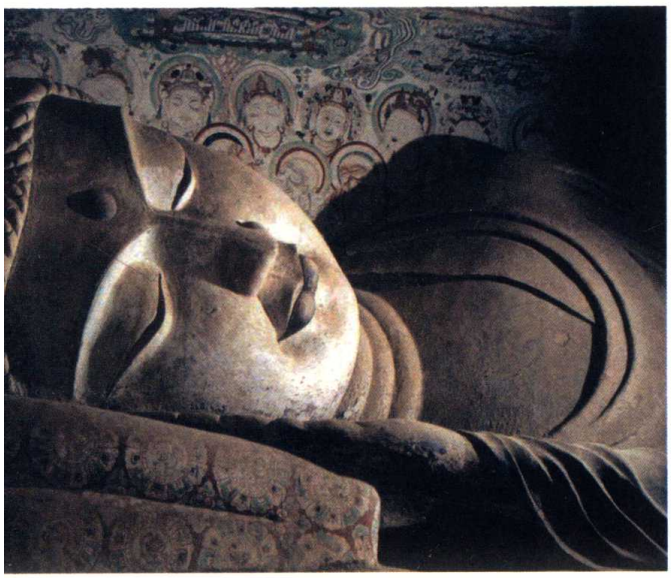


图1 中唐，莫高窟第158窟涅槃卧佛头像（全长15.8米，头部长3米）

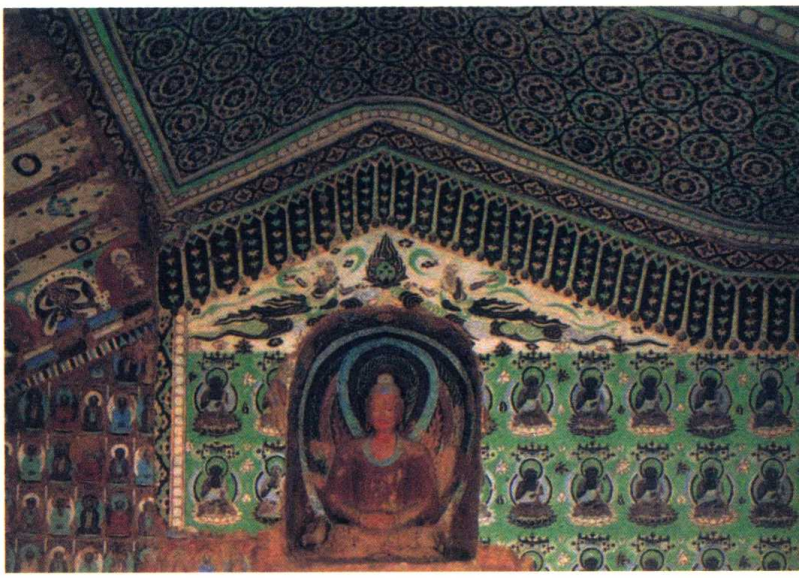


图2 北魏，莫高窟第263窟联珠纹，前室部人字披之图案

（1）联珠纹

这是由大小相同的圆圈或者圆珠连续排列而成的饰纹。这种图案在萨珊王朝时常常用于建筑中的辅助纹样，有时它为不同图案的分界，有时用来装饰条状物件或建筑件。在纺织品图案的构成上，则用来编制大框架，在框架中染出或者编制出动物、花卉等纹样。传到中原后，联珠纹则根据当地人的生活习惯、宗教信仰，融入汉文化的特色。它常常出现在墓葬陪葬品、佛教造像、洞窟壁画上，在表现手法上有时绘制中国传统图案龙的形象，有时有汉字与胡人形象相结合的纹样等。

对敦煌壁画中联珠纹的判断主要是依据具体图像的构图变化，从而得出它与波斯联珠纹有某种渊源关系。学者们认为，这种纹饰是通过粟特商人或艺术家、琐罗亚斯德教派人士带到敦煌，进而影响了敦煌壁画的画风。在敦煌壁画中，联珠纹是一种常见的纹饰，尤其在北魏第263窟，隋代第303、304、305、311、420、406、405、403、401、398、396、397、394、393、392、390、380窟，以及隋末唐初第397窟藻井图案中被广泛绘制。这些窟中的联珠纹呈尖状扇形纹样，与萨珊波斯的塔基布斯坦的库斯鲁二世浮雕狩猎图中的装饰极为相似（图2）。

（2）乐器

来自波斯的乐器，音乐学界普遍认为，主要是曲项琵琶和竖箜篌，它们均是萨珊王朝流行的乐器。

①曲项琵琶

四弦四柱，共鸣箱呈梨形，曲项，横抱弹奏乐器。敦煌壁画中所显示的曲项琵琶，在中唐之前，多

是用拨子弹奏。之后，则是手弹。有关它的最早文字见于东汉刘熙《释名·释乐器》中的记载[①]。刘熙，生卒年月不详，司马昭在狱中上书称："又见刘熙所作《释名》，信多佳者。"司马昭在孙皓凤凰二年（273）入狱。据此推断，《释名》在吴国末期就已流传了。

多数学者也认为，曲项琵琶是"乌德"的变形。在其传播过程中，除了在形制演奏方面与"乌德"有许多共同点之外，在调式方面也进行了前所未有的发展。如日本著名学者林谦三在《东亚乐器考》中认为，曲项琵琶在传入中国以前就有四弦四柱，它几乎是伊朗式琵琶的翻版，传入中国后才开始采用四度定弦法，也就是相邻两个弦以四度音程相连，这种定弦方法被称为曲项琵琶众多定弦方法中的"平调型"[②]。

在敦煌壁画中，有关曲颈琵琶的图像几乎贯穿所有时期。据专家统计，它共出现689次，[③]为敦煌壁画所有乐器种类中出现次数最多的一种乐器。它以不同形态、不同演奏方式出现在飞天伎乐、不鼓自鸣乐，以及大型的经变乐舞中，展现了经中亚地区传入中原后的发展状况。

②竖箜篌

竖箜篌是继曲项琵琶之后由波斯（今伊朗）经西域传入中原的弓形弹拨乐器。有关竖箜篌的图像，在敦煌壁画中也非常多见。如北朝时期的第248、254、260、288、294洞窟，北魏之后的第249、290、296、297、299、428、431、438、303、278、390、404、220、112、321洞窟等都有涉及不同样式、不同大小、不同演奏方式，以及不同演奏形态的绘图。其中，第431窟弹奏的竖箜篌完全与亚述（古代西亚奴隶制国家，位于底格里斯河中游）浮雕上所见的竖琴相同。

敦煌壁画中的竖箜篌显示，早期弦数较少，体积不大，但在隋代之后，弦数不仅有所增加，而且体积亦逐渐增大。这个演变过程反映出竖箜篌在音乐及宫廷乐舞中不仅有高低音箜篌之分，而且音乐表演形式亦呈现出多样化；体积变大则说明大型乐队在宫廷音乐及其乐舞表演中已成为主流（图3）。

3.景教及其赞美诗的踪迹

景教是基督教的一个分支。431年，由于君士坦丁堡大主教聂斯脱利（Nestorian）的主张与罗马教廷相左，故被以弗所（Ephesos）判为异端。从此，其门徒被逼迫迁往中亚一带进行传教活动。约7世纪，景教往东传播，经由阿姆河南的大夏经巴达克山，越葱岭，入塔什库尔干到于阗，并沿玄奘之归途至长安。[④]

景教遗留在敦煌的踪迹主要是唐代（8世纪前后）经卷手稿《景教三威蒙度赞》、《尊经》及一个按语。这个经卷手稿（现藏巴黎国家图书馆，编号为P.3847）长105厘米，前半24行，题"景教三威蒙度赞一卷"，后半22行，从写本行款形态看，应系前文的附件，内容为《尊经》（18行）及"谨案"的

---

① （东汉）刘熙《释名·释乐器》曰："批把，本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把。象其鼓时，因其为名。"

② [日]林谦三：《东亚乐器考》，钱稻孙译，人民音乐出版社1962年版，第258页。

③ 殷光明：《从北凉石塔看莫高窟早期三窟的建造年代》，载《2000年敦煌学国际学术讨论会文集·石窟考古卷》（上），甘肃民族出版社2003年版。

④ 刘义棠：《维吾尔研究》，台北正中书局1997年版；曾金寿：《"木卡姆"文化现象的观察与思考》，《交响》2012年第3期。

图3 西魏，莫高窟第285窟坚箜篌

题记（4行）。其中《景教三威蒙度赞》，经学者研究，其内容、格式与叙利亚聂斯脱利教会的《三威蒙度赞》相同。而叙利亚聂斯脱利教会的《三威蒙度赞》之内容、格式又与西方罗马教会的赞美诗Gloriain Excelsis（即《荣归主赞》）相同。[①]故此推论，《景教三威蒙度赞》实际上是基督教赞美诗在敦煌的遗留。

从经卷手稿来判断，景教在敦煌地区流行约在七八世纪之间。这个时期，唐朝经济繁荣，内外交流通达。敦煌作为通西域的关隘，容纳了西域及其中亚地区各种文化元素。而景教作为多元文化的一支，承载着欧洲及其沿途民族的文化信息，对于东西文明的交流起到了积极的促进作用。尽管我们今天还无法了解它与西罗马基督教会赞美诗之间的一致性，但有一点是肯定的，那就是基督教文化在敦煌7—8世纪之间已产生了一定的社会影响。

二、敦煌莫高窟：佛教及其乐舞艺术的宝库

尽管敦煌呈现出千姿百态的多元文化特点，但总归其一，其凿窟的宗旨与佛教传播有关。我们知道，佛教起源于印度，除了它本身充满着“人格教化”、“自我完善”、“轮回转世”、“极乐世界”的普世思想外，在其发展过程中又掺杂进了婆罗门教（印度教）的生生轮回、因果报应，以及印度神话中的某些拟人化的天人感应思想。在宣教中，它不仅重视通俗易懂的神话传说，而且也善于发挥雕塑、绘画等艺术表现手段。伴随着佛教东传，这些特点在不同程度上影响了敦煌莫高窟的形成。

乐舞是印度佛教中表现佛国世界繁华景象的重要表现手段之一，其舞姿、服饰、队形，以及与之相联系的神话故事在敦煌莫高窟壁画中占有很大比例。一方面它们与佛教故事紧密相连，另一方面也与当

① 陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社1994年版，第7页。

地世俗生活中的审美趣味和艺术生活密不可分。

敦煌壁画中的乐舞主要渗透在各种佛教经变画像之中，是一种兼有奏乐、舞蹈的姿态。这是因为莫高窟壁画的初衷完全是建立在宣传佛教思想和教义的基础上，目的是让广大民众用直观的、想象的图像来了解佛国世界。在所涉及的200余个乐舞图像中，它们以不同形式展示出了不同时代的乐舞特征，有本土音乐文化成分的传统乐舞，也有融入中原与西域音乐文化元素的外来乐舞；有宗教性乐舞，也有嫁娶出行、宴饮式的民俗乐舞；有隋唐时期宫廷燕乐舞蹈的繁荣景象；也有汉族、回纥族，以及蒙古人、吐蕃人的百戏图和舞蹈场景。总之，从图像学的角度来看，其涵盖范围之广、延续时间之长、涉及形式之丰富，是世界图像史上所罕见的。

敦煌乐舞多是以伎乐形式展示出来，主要有天宫伎乐、飞天、迦陵频伽、供养伎乐、不鼓自鸣、经变乐舞、世俗乐舞等。若按开凿洞窟及绘画的年代来看，早期主要是天宫伎乐、伽陵频迦、飞天、供养伎乐，后期则有不鼓自鸣、经变乐舞、世俗乐舞等。早期的乐舞同佛教本身一样，无论从形式还是从内容方面，都遗留有印度佛教乐舞或西域乐舞的某些特征，而后期的乐舞则是伴随佛教的汉化，逐渐融入了中原人的审美特征。

（一）天宫伎乐

“天宫伎乐”一词来源于佛经[①]，意指佛国天界奏乐、歌唱和舞蹈的乐舞形式。在敦煌壁画中，它们一般身居阁楼，载歌载舞，或是唱歌奏乐，画家通常还用天宫栏墙纹[②]把其与佛教画像和描写的故事隔开。这种乐舞其实并不是壁画的主体，而更多的是画家们根据佛经内容，结合现实生活中所见到的乐舞场景进行奇妙的构想。

天宫伎乐一般多出现在主体画的上端或人字披上，有时也出现在一面墙上，或两面、三面、四面墙的上端。最早的天宫伎乐属于北魏时期的洞窟，之后，在西魏和北周时期依然延续，但至隋唐时期趋于衰落，渐而销声匿迹。这个变化过程反映出印度佛教乐舞元素随着佛教的汉化，逐渐被新的艺术形式所代替。

敦煌壁画中的天宫伎乐有舞蹈者，也有乐器演奏者，它们往往成组出现，人数不一。早期的天宫伎乐明显带有印度或外族乐舞之特点，如裸露上半身，下系长裙；大鼻深眼，姿态夸张（图4）。后期则逐渐呈现出汉族装饰。

---

① 关于这种形式的来源有两种说法：一是认为它来自于“帝释宫”，即在帝释天所居的宫殿中，有诸多伎乐在歌唱、奏乐、舞蹈；另一说法是源于《佛说观弥勒上升兜率天经》，说是弥勒所居兜率天宫的乐舞活动。详情请参见高德祥《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版，第41页。

② 天宫栏墙纹是一种仿建筑纹饰，绘于窟内四壁上部，呈凹凸状绕窟一周。这种纹饰渊源于印度，之后随佛教东传而影响周边地区。敦煌壁画中的天宫栏墙纹直接模仿克孜尔石窟的样式。不同之处在于，画工常常依据自己熟悉的物象，把具有立体透空感的西域栏墙改绘为条砖、方砖叠砌的平面栏墙。天宫墙内一般绘有天宫伎乐，墙外则是菩萨像或其他装饰物。北周以后，由于伎乐天人变为一长列伎乐飞天，所以凹凸状栏墙也变为一长条立方形连续纹。

图4 西魏，莫高窟第249窟南壁天宫伎乐

图5 西魏，莫高窟第249窟西壁龛顶西域式飞天伎乐。白鼻白眼的西域式“小”字脸，裸露上身，着长裙，披长巾，一身用手拍击齐鼓，另一身吹奏竖笛

（二）飞天伎乐

飞天，梵文称为Gandharva，源于古印度神话。传说它是由乐舞之神乾达婆衍化而生，浑身能散发香气。当佛陀讲经时，它会凌空飞舞，或散花，或舞蹈，或演奏乐器。

敦煌莫高窟壁画中的飞天绘图有5000余身。一般它们都被画在洞窟顶部的藻井之中，或人字披上，或洞窟的四周上部，意指佛国天界的美好景象。从其造型来看，北朝时期（386—581）的飞天简约粗犷，人物多为西域形象，上身半裸，下穿裙裤（如第249、第272、第275洞窟）（图5）。进入隋唐之时，其造型则逐渐突出中原人的审美特点：不仅注重人物形象的形态美，而且衣着也更加华丽。它们一般都是在演奏着不同的乐器，飞动的身躯披有飘逸的彩带，呈行云流水状，形态丰润、柔和。隋唐之后，尽管在图案设计上有一定的传承性，但缺少了唐时期那种灵动感，装饰也显得单一，更没有了唐时期那种华丽装饰。这些微妙的变化可能都与当时政治局势的动荡不安，或者说是与新时代下的审美变化相联系。

敦煌莫高窟壁画中的飞天是吉祥和快乐的象征，不仅数量多，而且延续的时间亦最长。尽管它反映的是佛国天界的美好景象，但画家在构图方面却参照了世俗乐器的某些特征，传达了特定历史时期乐器发展的某些信息。

（三）迦陵频伽

迦陵频伽来自梵文Kalaviuka，原意指产于南亚、东南亚一带的卷尾科鸣禽“凤卷尾”。因它鸣叫起来声音委婉动听，故人们又叫它“妙音鸟”、“美音鸟”、“好声鸟”等。迦陵频伽被引入佛教经典中[①]，主要是用它来喻示传递佛音的使者，或者用它来愉悦佛、供养佛，或是象征往生极乐世界的音声场景。出现

① 涉及迦陵频伽的佛经主要是以下四部：一、《正法念经》；二、《慧宛音义》；三、《佛说阿弥陀经》；四、《妙法莲华经》。

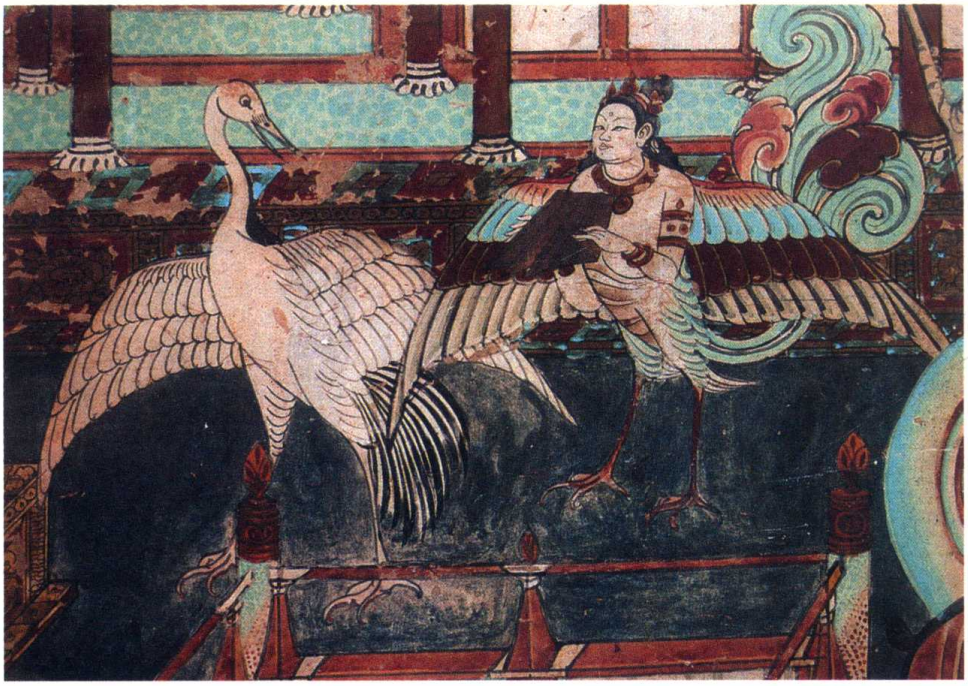


图6 中唐，榆林窟第25窟 迦陵频伽舞伎

在敦煌壁画中，它是鸟舞的表演形式。特征是人首鸟身，彩色羽毛，翅膀张开，两腿细长，手拿乐器，或手捧鲜花。

最早有关迦陵频伽的描绘是初唐220窟中的阿弥陀经变中的图像。之后，随着阿弥陀经变和观无量寿经变题材的盛行，它出现的频率亦大幅度增加，并至中晚唐时期达到高峰。在宋时的壁画中，尽管也有迦陵频伽的描绘，但基本上呈现衰减之态势，造型也逐渐演化成为集多种乐神的合成体。

敦煌莫高窟壁画中的迦陵频伽出现多达80余处。[①]它们多与西方净土经变和药师净土经变[②]有关。虽然反映的是西方净土离苦得乐的境界，但实际上透视出乐舞发展过程中的多元化及个性化的特点。如，初唐时期的迦陵频伽（主要是第220、321窟），造型简单，数目不多，属于自娱自乐的表演形式。盛唐时期的迦陵频伽（主要是第44、45、148、445窟），均手持乐器，表演的特性略显高贵。这说明作为音乐供养神的属性已被确立。中晚唐时期的迦陵频伽（主要是第112、159、360、12、25、192、196窟）（图6），无论在表演形式还是在组合形式等方面均达到该舞姿表演的顶峰。这个时期，迦陵频伽的表演形式多样，不拘一格：有独舞，也有群舞；有乐舞、鸟舞混合表演，也有乐伎伴奏的双层组合式表演形态。其动感强烈，充分展示了一种热烈奔放、潇洒飘逸的舞蹈风格。其中的第112、192窟中鸟舞者两手高举反弹琵琶的造型，反映出琵琶不仅是一件演奏乐器，而且也可作道具，揭示舞蹈所要表达的意境。

---

① 高德祥：《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版，第175页；郑汝中：《敦煌画乐伎》，《敦煌研究》1989年第4期。

② 经变，亦称“变”或“变相”、“经变画”，是指将抽象的佛经文字内容绘制成具体的图画，来向信徒宣称佛教的理念。经变在南朝时已出现，至隋代时内容开始丰富，到了唐代，发展衍变而为中国式的大型经变，结构趋向宏伟。敦煌经变画通常是将某一部甚至某几部有关佛经之主要内容组织成首尾完整、主次分明的大画。它有30余种，持续时间长的有西方净土变、东方药师变、弥勒经变、法华经变、维摩诘经变，数量最多的是东方药师变。

迦陵频伽舞伎在敦煌壁画中出现有许多含义。笔者认为：其一，它是净土信仰发展的艺术符号，反映出经变画在隋唐时期已超越佛的本生、本缘及本行的表现。这种用譬喻演绘成图画来展示佛经及社会生活内容，一方面，迎合了佛教典籍中西方净土世界的神圣音声场景；另一方面，也融会了中国化佛教“以形写神”的艺术精神。其二，迦陵频伽虽然有来自佛经中的神话元素，但同时亦有中国传统的人首双翅翱翔天空的艺术想象。这种认知是人类对于宗教的原始认识，在世界其他民族间亦存在普遍性。其三，唐宫廷《坐部伎》中的《鸟歌万岁乐》是画家构思敦煌壁画的重要元素之一。据《旧唐书·音乐志》记载，该乐舞是武太后所造，形式新颖，风格独特。它不仅在唐宫廷非常流行，而且对宋代的该类乐舞表演亦产生了重要的影响。其四，迦陵频伽舞伎在唐时期壁画中出现并非偶然现象。在这个时期，中国化佛教的艺术形式已达到成熟阶段。其内容的一部分以佛经故事为主，而另一部分则是宫廷与现实生活中乐舞表演的折射。它既有艺术家的创造，同时也有来自生活的真实反映。它是唐时期中国化佛教发展下的产物，具有一定的时代性。

（四）供养伎乐

供养伎乐是专为供养人而享用的乐伎或舞伎。由于在创作时以生活为原型，所以在艺术表现上基本反映了供养人的生活与享乐情况。

敦煌莫高窟壁画中有关供养人画像洞窟约281个，供养人画像9000余身。它们随洞窟的建造而出现，同时随供养人的地位、经济实力的强弱而决定画像的规模、大小、人数等。一般情况是，经济实力雄厚的供养人对于乐舞的需求超乎一般的信奉者。题材不仅新颖，而且各具特色。

从供养伎乐的演变进程来看，早期供养伎乐以北凉时期第275洞窟为代表。它既有演奏乐器的乐伎，也有婀娜多姿的舞伎。伎乐们浓眉大眼、裸露上身，演奏着五弦琵琶、笙等。很显然，其发型、舞姿及其音乐风格具有鲜明的印度风格及其特点（图7）。

进入唐之后，乐舞的表演形式从相貌、服装款式则呈现出崭新的局面。能反映这一特征的主要是第390、445、159洞窟。其中的第390洞窟为初唐时期的产物。画中的供养人、伎乐都身着唐代女子盛行的襦裙服[①]；演奏的乐器有方响、竖笛、排箫、横笛、竖箜篌、琵琶等，均为唐时期流行的乐器。其服装色彩、图案、襦衫领形均呈现出初唐时期的典型装饰。第445洞窟为盛唐时期的产物。在主图的两侧绘有两组女子乐队，似乎她们是在边奏乐边歌舞。她们的服饰光彩夺目，体现出盛唐时期宫廷燕乐的表演状态。她们姿态优美，具有强烈的动感，显示出供养人高贵的身份和对音乐的喜爱程度。第159洞窟则是中唐时期的产物。其代表性的供养伎乐由三身菩萨组成。她们脚踩莲花，身环彩带，演奏着篪、笙、拍板。其构图虽然以想象的佛界为主，但从服饰、乐器演奏、形态及其神态却渗透出与现实生活中的音

---

① 襦裙服是受外来服饰影响下取其神而保留了自我的原形。襦，一般只长到腰，很短，是唐代女服的特点。与此相近的衫却长至胯或更长。女子上穿短襦或衫，下着长裙，佩披帛，加半臂（即短袖），是唐代一种配套装束，也是流行于各个阶层的服饰。

乐表演有着紧密之关系。从其惟妙惟肖的表演形态来看，画家不仅对音乐表演和乐器演奏有着深入且细微的观察，而且还具有一定的音乐演奏知识，把握住了音乐表演的动态和演奏者的感性表达。

唐之后，供养伎乐的描绘逐渐呈衰减的态势，这可能与当时舞蹈作为独立的表演艺术处在向戏曲艺术转化的融入期，加上程朱理学对人们思想行为的深刻影响都有关系。尽管也有供养伎乐出现，但它们基本上都与民族风俗有紧密关系，有关这方面的特征尤其是在西夏、元时期的洞窟中比较典型。

图7 北凉，莫高窟第275窟供养伎乐

三、敦煌莫高窟：印度佛教乐舞的盛开之地

敦煌莫高窟是印度佛教东传过程中的重要遗迹。在一千多年的历史进程中，尽管它逐渐呈现出汉化佛教的演变态势，但在理论与实践上却吸收了大量印度佛教内容和表现方式。特别是进入大乘佛教阶段以后，大乘空宗和其他一些派别在理论上与印度教吠檀多[①]逐渐接近，所以许多印度教的民间信仰、神祇和仪式等直接地影响了敦煌艺术的塑造。同样，由于佛教之缘故，乐舞艺术也与印度佛教乐舞有着不可分割的渊源。与之有关系的神祇、肢体造型不仅在壁画中很好地得以传承，而且以舞祭神的表达方式也深入人心，对佛教在敦煌的传播产生了重要的影响。

(一) 印度佛教乐舞之特点

印度佛教乐舞同印度佛教本身一样，在发展过程中融合了印度各种乐舞之精华。它包括印度古典舞蹈、民间舞蹈，也包括早期雅利安人信仰的多神教舞蹈，以及婆罗门教舞蹈等。不同之处在于，印度佛教乐舞是通过肢体语言来展示佛国世界的形象美，反映现实生活中的人对乐舞的喜爱，以及印度神话中神祇与人之间不可分割的关系。

---

① 吠檀多派是构成大多数现代印度教派的基础。该派的根本经典是《梵经》，相传作者是跋陀罗衍那（生平不详），成书年代约在200—450年间。该派信仰轮回和吠陀的权威，并且相信梵是世界的动因，而灵魂是自己的动因，因此是行为后果的接受者。其核心思想是“不一不异论”，即世界的最高主宰是“梵”。它是超越人类感觉经验的永不磨灭者，是世界各种现象产生、维持和毁灭的终极原因；“无差别不二论”，即梵与我同一不二，亦称“不二论”；“差别不二论”，即“局限一元论”或“有限不二论”等。主张梵与“我”既是一，又是异。

1.印度佛教乐舞中的神祇

印度佛教乐舞的内容大多都与吠陀神话[①]、婆罗门神话中的神祇有关。这些神原有千变万化的分身，并有着家室妻妾，十分世俗化。被引入佛教中，他们都成为保护世间民众的护法神。这些神在不同天界履行着他们的职责，并有着特异非凡的功能。与乐舞有关系的神祇主要有：（1）乾达婆，原在婆罗门教中侍奉帝释天，故被称为“伎乐之神”。进入佛教中，成为天龙八部之一，演变成香神或乐神，常常以少女形象出现，体态丰满，凌空飘荡，线条优美。（2）大自在天，原型是印度教中的湿婆，是三大神之一。在佛教中成为二十诸天神之一，是毁灭之神，又是苦行与舞蹈之神。他住色界之顶，为三千界之主，有地、水、火、风、空、日、月、祭祀八种化身。（3）大辩才天，又称“辩才天”（梵名Sarasvati），原是印度神话中智慧、辩论、财富之女神。因其能发美音善歌咏，故被称为“妙音天”或“美音天”。在大乘佛教中，她为菩萨，又称为“天女”或“妙音佛母”。（4）紧那罗（梵名：Kalaviuka；中文名迦陵频伽），出自印度神话，是半人半鸟的神鸟。在佛经中，常以其鸣声比喻佛菩萨之妙音，或谓此鸟为极乐净土之鸟。（5）药叉，天龙八部群神之一，他们善于对打角斗，有时则是持带狂舞，持乐演奏。

印度佛教的护法神体系庞杂，诸神各怀特技，不仅数量众多，而且形象复杂多变。一般而言，他们都被安排在佛国天界为佛护法。而与乐舞有关系的神祇则主要为佛作乐作舞，他们在太空中飘飞、奏乐、飞舞，以各种姿态来修饰佛国天界的美妙生活。

2.印度佛教乐舞之姿态

印度佛教乐舞作为宣教的重要手段，通常有“动态”和“静态”两种表现方式。所谓“动态”，就是平常时日在寺院里所跳的舞蹈。这些舞蹈内容常以表达对神的崇敬，感谢上苍为主。在表演时，注重节奏和身体部位的动感。20世纪30年代以前，主要保存、流传在寺庙中。一方面由“神的侍女”们达到以舞祭祀神佛的目的；另一方面在宗教节日里可供民众观赏，通过舞姿吸引民众信佛。所谓“静态”，就是出现在壁画、浮雕、石刻中的乐舞造型由画家、雕刻家们完成，基本上真实地反映了佛教乐舞艺术的演变历程。静态佛教乐舞是不同时期艺术家们的创作，从某种程度上而言，又是对动态佛教乐舞的真实写照。

（1）动态佛教乐舞

动态佛教乐舞常带有祭祀之特点，尤其在表演时注重面部与肢体的表演特性。流传至今的“克塔克里舞”（Kathakali）就是其中之典型。它由打击乐伴奏，舞蹈演员脚踝处拴系许多小铃铛。当舞蹈时，铃铛随着演员身体的摆动发出清脆悦耳的节奏声。此外，舞蹈者还通过双脚跳动的快慢，两手和食指以

---

① 公元前1500年左右，亚利安人自现今伊朗一带入侵印度西北部，征服原住民后在现在的普遮省一带居住下来。在新居住地，亚利安人被自然现象所感动，将这些现象以及天气之雄伟归为神迹，并编写吠陀经典来歌颂神。其神话分为天界、空界和地界三层，共有30多位神祇。除此之外，还有形形色色的妖魔鬼怪等。在其神话中，众天神提婆和最高恶魔阿修罗的对立斗争是神话的主题。

及眼睛、鼻子和嘴唇等的不同动作和表情的变化来表现诗句的内容；演员还要根据角色的不同，往往在脸上涂上绿、黄、红等五种颜色来进行各种表演内容的诠释。“克塔克里舞”的内容一般都取材于《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》两大史诗，在表演时，重视表演与绘画的相互结合，重视观赏性。

又如流行在南印度地区的“婆罗多舞”（Bharatha-natyam），在表演时一方面讲究服饰的华丽；另一方面配合面部表情，又善于运用交替转化动作和施展各种手语。由于观众完全可以通过舞者的手势、眼睛、面部表情、肢体语言和音乐节拍的快慢看懂舞者所要叙述和表达的思想、情绪和故事，因此也有人称婆罗多舞蹈为“哑舞”。印度学者认为，婆罗多舞源于北印度的雅利安文化时期，远在3世纪就有关于这种舞蹈的描述。[①]

除以上所列之外，流传至今的印度佛教乐舞还有卡塔克舞（Kathak）、曼尼普利舞（Manipuri）、奥蒂西（Odissi）、库奇普蒂（Kuchipudi）、斯特里亚（Sattriya）等。尽管它们流行在印度的不同地区，但都与佛教有关。在表演时，身体语言异常丰富，手部姿态变化莫测；讲究头动、腰动、脚动，以及眼睛和脸部的表情变化。此外，也非常注重服饰的搭配，手镯、脚镯的佩戴等。这些乐舞在民间不仅有深厚的群体基础，而且随着佛教的外传也影响了所在地乐舞艺术的发展。

（2）静态佛教乐舞

静态乐舞是佛教宣教的重要手段之一。在历史上，凡是有佛教的地方，都有与之相联系的壁画、浮雕、石刻等遗留后世。印度的奥兰卡巴德（Aurangabad）、巴达米（Badami）、阿旃陀（Ajanta）等遗址如此，在丝绸之路沿线的喀什、龟兹、敦煌、麦积山等石窟中也是如此。

印度的静态佛教乐舞与佛教的兴衰有着很紧密之关系。在释尊圆寂之后，佛教逐渐得到很多人的支持，到12世纪末叶，佛教消失于印度之前，几乎传遍了印度的各个角落。在这期间，佛教孕育了无数的遗迹，而与此有关系的乐舞图像在阿羌特、奥兰卡巴德、巴达米等遗址亦最多。

阿旃陀石窟位于印度西南部马哈拉斯特帮奥兰加巴德县阿旃陀村的瓦古尔河谷的悬崖峭壁上。1819年被英国士兵发现。这里共有29座石窟，分两个时期开凿。前期建造的年代可追溯到公元前2世纪至公元前1世纪，后期则完成于5—6世纪。该石窟群以佛像雕刻、藻井图案和壁画闻名于世，其艺术手法对后世佛教美术及其美学思想均产生了深远的影响。

阿旃陀石窟的表现内容主要是关乎佛的生平和印度古代的宫廷生活，但从中也透视出乐舞与生活之关系。如洞窟4兴建于4—6世纪，所画舞者被演奏乐器者包围，所演奏的乐器有维纳（Vina，古印度时期的拉弦乐器）、维鲁（Venu，八孔竹笛）、普十卡拉（Pushkara，两面手鼓，今门瑞丹根鼓和帕卡瓦吉鼓的前身）、维纳斯（Vinas，拉弦乐器，今沙拉吉琴的前身）。[②]洞窟1兴建于5—6世纪，该壁画描绘释尊前世——摩诃耶纳加王子在宫廷生活的一幕：女性舞者和乐师在王子、王妃面前尽兴表演；舞者扭曲着身体，奏笛子者极具动感，形态非常逼真；衣裳图案和翻腾彩带的描绘也极具

---

① 搜狗百科·婆罗多舞，http://baike.sogou.com/v4953172.htm。

② Frühbuddhistische Tanzszenen.In：http://de.wikipedia.org/wiki/Fr% C3%BCh.

图8 阿旃陀第1窟《摩诃耶纳卡本生图》（局部）[1]

图9 奥兰卡巴德第7窟佛堂左壁奏乐舞蹈图[2]

视觉效果（图8）。

奥兰卡巴德位于马哈拉休特拉省中央偏北位置的拉肯瓦拉丘陵地带南坡山腰上，这里共有10窟，分别以东西遥遥相对，创作年代约在公元前后和6—7世纪之间。从其浮雕装饰、雕刻图像或形式构造都可清楚地看出，它们与阿旃陀石窟雕琢手法有直接的承袭关系。其中，作为寺院的第7窟佛堂左壁有奏乐舞蹈像，以舞者为中心，裸露丰满胸部，炫耀舞姿。该雕像巧妙地捕捉到瞬间的动态美：舞者扭腰、展臂、甩指，从大腿到手指尖的肌肉圆润而具弹性；而奏乐者呈放射状的半圆形构图，有笛、鼓、板等乐器，传达了极高的跃动感（图9）。

巴达米位于该市南隅岩山的山腰处，这里共有面北的窟院4座，由西向东逐一开凿，为6世纪的石窟。其中，除第4窟是耆那教的小窟院外，其余皆与印度教有关。它的浮雕内容以展示舞蹈湿婆、哈利哈拉（与毗湿奴合为一体的湿婆）、具有两性特征的湿婆等为主题，歌颂毗湿奴的各种化身为主。在艺术风格上，石窟大小不一，在前廊、列柱大厅和内壁处都设有方形祠堂。

巴达米石窟并不是以佛教内容为主题，但可以看出它们之间在艺术创作上有相互影响的痕迹。如第1窟中舞蹈湿婆的造型在佛教壁画中就随处可见。该浮雕坐于双重莲瓣的长方形台上，其中的湿婆有18只手，配合鼓声，摆腰跳舞。其构图以宇宙为舞台，象征万事万物之毁灭与再生的湿婆舞蹈形象。这种造型是印度教最喜欢表现的主题，后来引入佛教，成为大家熟知的千手观音（图10）。

3. 印度佛教乐舞是娱乐神的重要工具

印度佛教乐舞的目的在于宣传佛经思想，因此凡是有佛教的地方，亦有与之相联系的舞蹈存在。根据印度佛教乐舞的表演姿态来看，有扭腰、出胯、掖腿、十指交叉、吸腿、双肩曲张等造型，此外还有

① 转引自陈秀莲中文主编《世界遗迹大观·印度的圣地》，台北华园出版有限公司1989年版，第100页。

② 同①，第94页。

服饰、脚环、体型、彩带等修饰，这些特点在今天印度民间舞蹈和古典舞蹈中依然传承，同时在众多与佛教有关系的壁画、雕刻中亦普遍存在，这种表达方式实际上传承了古印度时期的黎俱吠陀教和婆罗门教以舞娱神的表现方式。在古印度，人们为了保障自己的生存，黎俱吠陀和婆罗门教派就喜欢以舞娱神。后来，他们信仰中的众多神祇（诸如雷神因陀罗，火神阿格尼，酒神索玛，太阳神苏利亚、萨维多利、毗湿奴、普夏恩，暴风雨神鲁特拉等）融入佛教中，以舞娱神的方式也被佛教所吸收，而与之相关系的艺术表现手法也成为宣传佛教的重要表现手段。

图10 巴达米第1窟舞蹈湿婆[1]

（二）敦煌乐舞与印度佛教乐舞之渊源关系

敦煌莫高窟是印度佛教及其乐舞的盛开之地。在千余年历史进程中，印度佛教之轮回、业报、化身、五戒等天人感应思想在此得到广泛的传播，而与之相关联的神祇也在敦煌被佛教徒所崇拜。作为宣传佛教的敦煌乐舞，无论在造型姿态，还是在“神人一体”的表现手段方面，都与印度佛教乐舞有着不可分割的渊源关系。

可以看出的是，敦煌乐舞又是多种元素的合成体。一方面它与印度佛教乐舞有一定的传承关系，另一方面又结合本地区、本民族，以及某个特定历史时期多民族融合而导致审美趣味的变化，从而使它具有了多元化的元素和表现手段。这样一个多种因素的融合，使得敦煌乐舞连绵千余年来始终保持生动、浪漫的色彩。此外，还必须看到敦煌乐舞是艺术家的创造，所以它免不了又加入了画家的主观臆想与创新。

笔者认为敦煌乐舞在以下几个方面值得思考：

其一，敦煌乐舞是“虚实相生”的艺术创造。所谓“虚”，是基于佛经基础上的艺术构思，从而在变相过程中出现许多夸张、虚构的成分。虽然它描绘的是佛经中的极乐世界，但这个世界与现实生活中的吃穿住行、生老病死有差距、有隔阂。而所谓“实”，是指艺术的创作。它源于生活，又表现于生活，是画家把现实生活中的各种现象、艺术表演形式通过艺术构思和提炼，从而使它形成佛国世界的繁荣。

其二，敦煌乐舞是“真实性”和“写意性”合二为一的乐舞史。其真实性反映了历史进程中乐舞的发展及其演变，它包括表演者、舞姿、表演形式，以及乐器伴奏等。虽然它们都与佛教经典及其故事有关，但从乐舞的发展角度来看，它们不仅反映了不同时期审美情趣的变化，而且亦反映出民族迁移、政权更替对乐舞发展所产生的影响。而所谓写意性，实际上与中国绘画本身的表现特点有关。由于它是运

---

① 转引自陈秀莲主编《世界遗迹大观·印度的圣地》，台北华园出版有限公司1989年版，第126页。

用线条、形体、色彩、明暗、笔触等造型语言塑造出视觉形象，所以画家在创作时更注意强调意境、神韵的表达。这种表现手法通过写意，不仅达到深邃的艺术境地，而且可以给人更多的艺术想象空间，体会到佛国极乐世界的美与善。

其三，敦煌乐舞是多元文化的融汇。在早期石窟中，无论舞姿或服饰都带有不少印度风韵，同时又显示出北方游牧民族的强悍精神。到了隋唐时代，在显示多元舞蹈因素的同时，大唐舞风逐渐占据重要地位，如飞天、伎乐天，都身披肩绕长长的巾带；长绸成了飞天翱翔云天的翅膀，形成了变化万千的美妙舞姿。

结语

敦煌乐舞千余年来能被传承和保存，主要是因为它与佛经重视乐舞，以及“天龙八部”中有专司音乐舞蹈之神乾达婆与紧那罗有关。此外，佛教寺院中长期以来亦有重视以舞祭祀神佛的传统。这种传统在宗教节日可供民众观赏，平时又是娱佛、供养佛的重要手段。可以说，正是这种现实生活中的乐舞，给画工们提供了极生动、丰富的艺术形象；正是这种重视乐舞宣教的表现手段，又激发了艺术家们的创作灵感。

敦煌乐舞是佛教东传过程中的真实写照。虽然它出现在敦煌莫高窟，但由于佛教这个纽带，实际上又与印度佛教及其乐舞有着割不断的情缘。通过前面分析，可以看出印度佛教乐舞之特点在敦煌莫高窟壁画中不仅被淋漓尽致地表现出来，而且在创作过程中又融汇了各个时期民间艺术家的创造。这个创造基于长期以来多元文化积淀的熏陶，也基于敦煌这个地方所处的地理位置所定：它是中原通往西域之门户，也是丝绸之路的要道，是各种文化的交汇之地。

敦煌乐舞是佛教东传过程中的一部分。同佛教本身一样，佛教思想源于印度，但发展却在中国。虽然它是静态艺术，但从中不难发现来自印度的佛教及其乐舞艺术在其塑造过程中产生了重大的影响，同时具有中原乐舞之特色也在其中占有很大的比例。

——原载《交响》2013年第4期

龟兹乐舞的魅力

王建林

龟兹乐舞是在东西方文明交汇的沃土之中浇灌出来的又一艺术奇葩，在我国汉代至隋唐时期登上了西域乐舞乃至中华乐舞的巅峰，使龟兹古国成为无与伦比、独步天下的歌舞艺术的大观园。

龟兹是音乐养育的国度，它几乎是在乐曲声中长大，音乐是龟兹古国成长的摇篮，是龟兹文化的灵魂，没有什么能把龟兹和那独具特色的龟兹乐舞分开，就像你没法把血与人体分开一样。走在龟兹古国的土地上，无论是在石窟的壁画前、王城的遗址中、高高烽燧下、巴扎的民间歌舞集会上，龟兹古老乐曲的呼唤声里，你会无时无刻不强烈感受到龟兹乐曲那种深深触动你心灵的美妙旋律，甚至高耸的雀尔塔格的山峰、木扎提河的流水、绿色田野的一草一木都参与了龟兹乐曲的奏鸣，天空飞来的乐舞选择了龟兹，龟兹的土地和人民怎能不全身心地投入创造出为丝绸之路增彩、令世界惊羡的龟兹乐舞。让我们随着旅游的步伐，徐徐地拉开龟兹乐舞的大幕，去沐浴仙乐般的乐音，去接受古典美的洗礼，尽情享受龟兹乐舞那无穷的美妙。这里画中有歌，歌中有画，诗中有舞，舞中有诗，宗教与艺术缱绻缠绵，分不清天上与人间、幻想与真实，蕴藏着说不尽的艺术美与梦幻美。拥有让人神魂颠倒的魅力，有一种“到了龟兹就不想别处，上了天堂就不想尘世”的感觉。

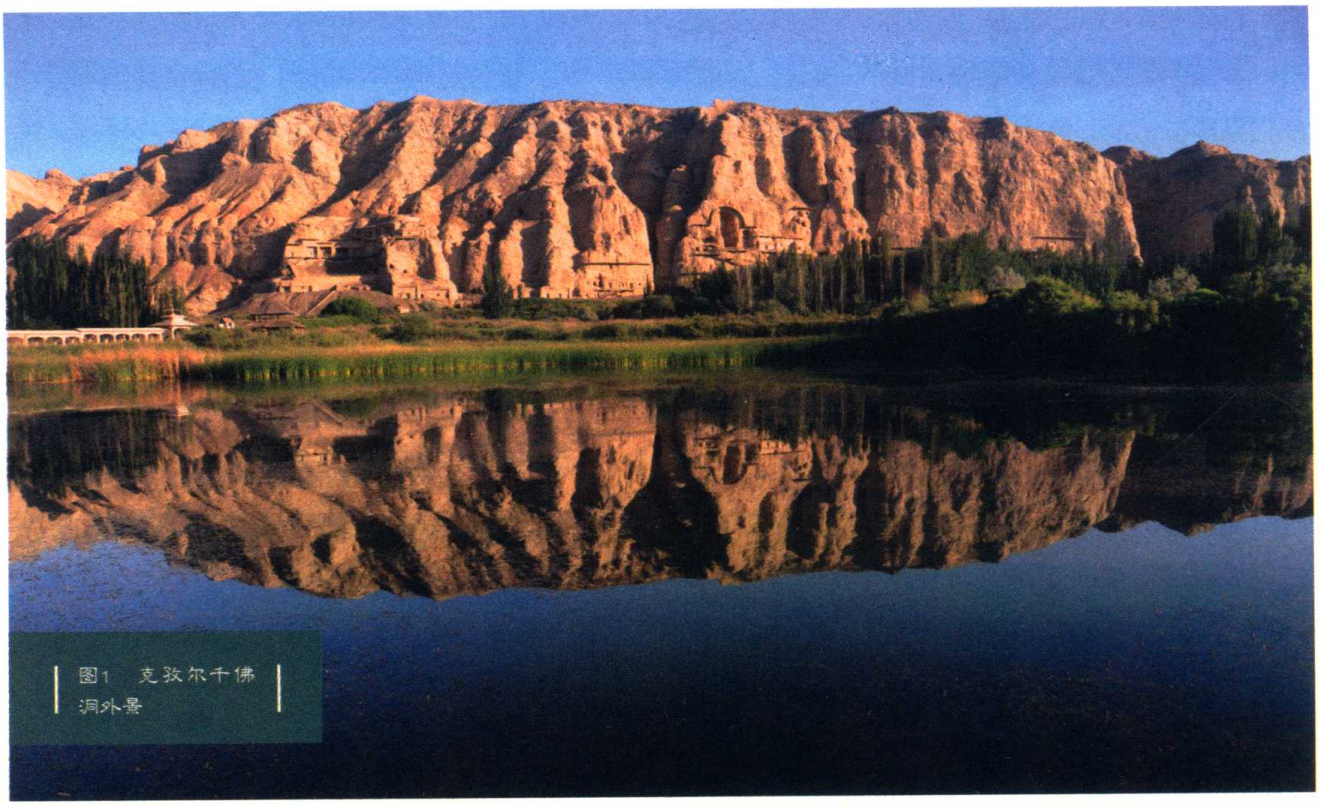


图1　克孜尔千佛洞外景

克孜尔千佛洞闻名遐迩，为中国石窟佛教艺术之首（图1），壁画中的乐舞目不暇接，这里的乐器之多，乐舞之广为中国研究乐舞之基地，以克孜尔千佛洞38窟的《天宫伎乐图》为例，它是集龟兹乐舞艺术之大成的长卷壁画（图2）。该洞窟壁画保存完整，内容丰富，在洞窟主室左右壁上方各绘一长卷“天宫伎乐图”，其14组28身。伎乐乐队正在演奏的形象有弹琵琶、打手鼓、拨箜篌、吹排箫、吹筚篥、击钵、舞花绳帛带等，无不合拍应节，丝丝入扣。那身姿体态、情状各异，或神采飞扬，或专注闲适，气息犹在，生动可感（图3）。其中每幅画的两个伎乐天，一舞一乐，一动一静，栩栩如生。左壁左起第一幅画的吹横笛乐天，樱唇对孔，吸胸运气，似在欲吐未吐的一瞬间，那种肩臂为之跃动，浑身为之震荡的欢快激情，酣畅淋漓，宛若出壁，与奏乐者相映成趣的是舞伎，舞蹈者或屈肘耸肩、含胸扭腰，或手

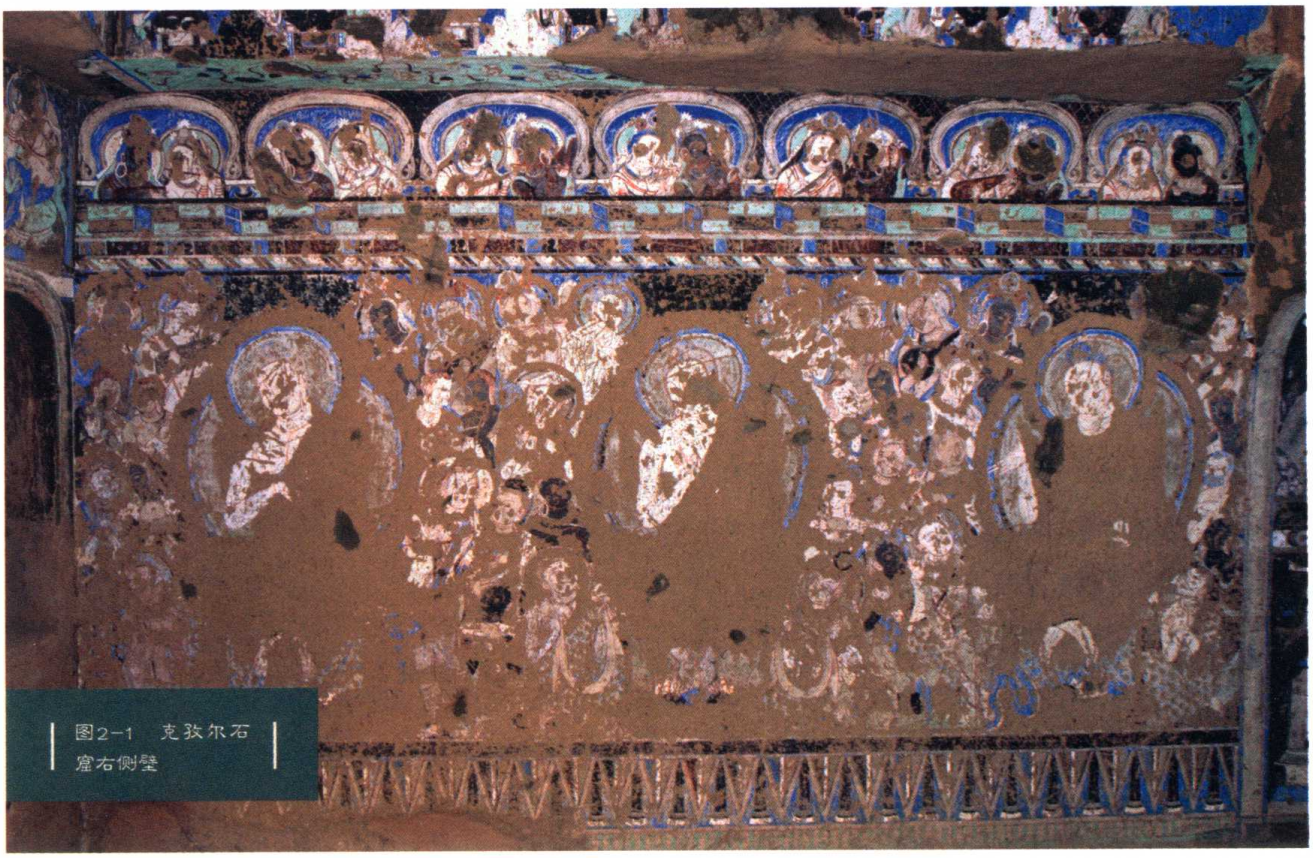


图2-1 克孜尔石窟右侧壁

图2-2 克孜尔石窟第38窟右侧壁天宫伎乐（局部）

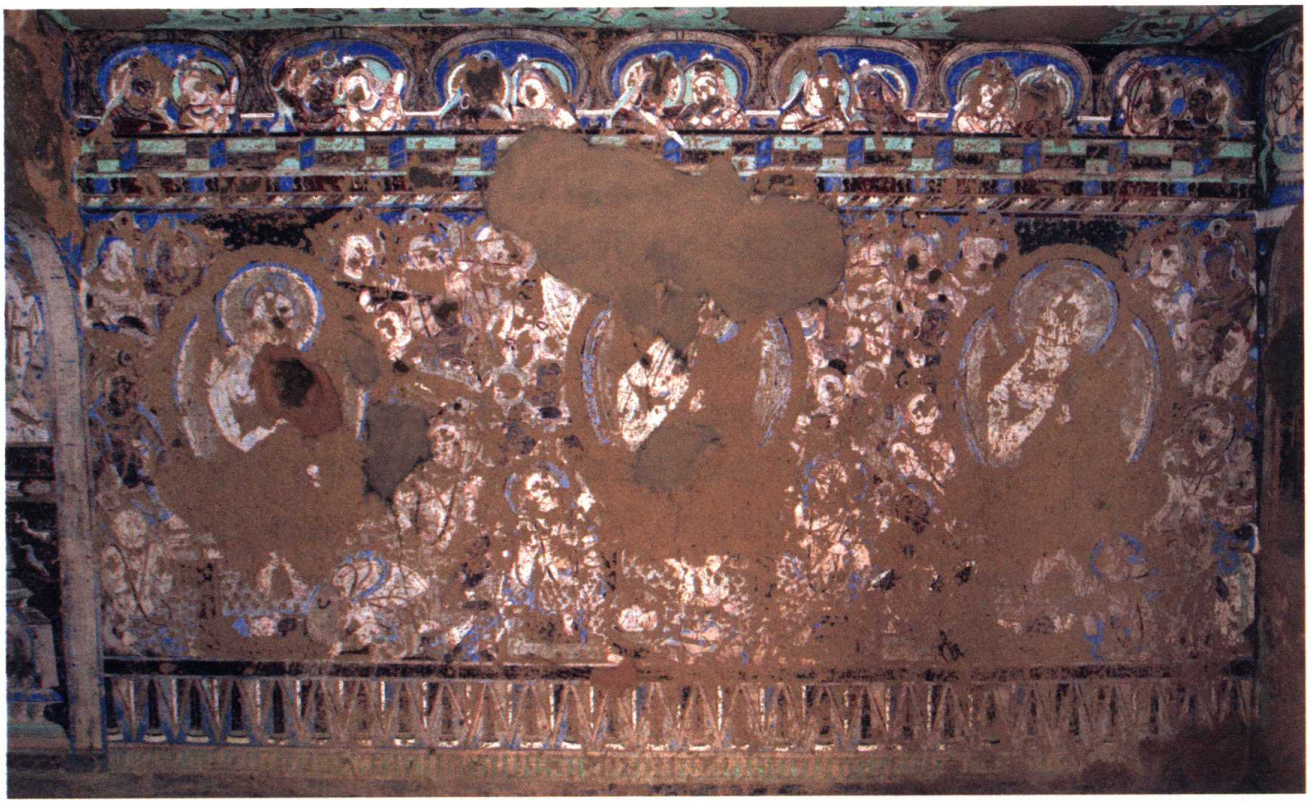


图3-1 克孜尔石窟第38窟左侧壁

图3-2 克孜尔石窟第38窟左侧壁天宫伎乐（局部）

捏花瓣、臂舞璎珞，或撼首弄目，击掌合拍，时缓时急，起伏跌宕，可谓绘声绘色，夺人魂魄。红柳绘声绘色的讲述，我已急不可待，恨不得也像飞天一样飞进洞窟。

克孜尔千佛洞现存有壁画的洞窟80余座，而有伎乐形象的就达50窟。总计乐器达20多种，这与史载隋唐时期龟兹乐器编制大致相似。很显然，这种伎乐图在克孜尔壁画中呈扩大之势和占显赫地位的现象，是擅长乐舞的龟兹沃土培植出来的，因而它能在石窟寺壁画艺术和乐舞艺术中独领风骚。唐代皇宫中的《霓裳羽衣舞》，由杨贵妃编演而倾倒帝王大臣、文人雅士，声震朝野，风靡长安。而这让人如醉如痴的乐舞，其源流盖出自古代龟兹。在克孜尔第76窟中，绘有《霓裳羽衣舞》乐舞壁画，可惜已被德国人格伦威德尔为首的探险队盗走（图4）。这种名扬隋唐而流传至今的优美舞蹈，就是盛行龟兹、轰动长安的龟兹舞蹈——霓裳羽衣舞。那轻拨箜篌的伎乐、反弹琵琶的飞天，从她们长长的飘带里抖落出

图4-1 克孜尔石窟第76窟飞天

图4-2 克孜尔石窟第83窟舞蹈

图5 库车苏巴什佛寺出土"舍利盒"

遥远龟兹的万种风情，那操弄银琴铜鼓的玉指巧手，吸引着长安王朝的视线，如沙浪起伏，瀚海狂歌，幻化出丝绸之路在风沙中飘遥流动的漫漫身影，使龟兹与长安身同其感，气息相连。绚丽多姿的龟兹乐舞的不断传入，推动了中原各族乐舞的发展，开辟了中国乐舞历史上一个崭新的纪元。龟兹乐舞之所有能震撼人心，其中龟兹乐器起到了先声夺人的作用。唐玄奘编著的《大唐西域记》中曾评价说："龟兹的管弦伎乐最有名，其他国都无与伦比。"的确，龟兹乐之丰富，居西域诸乐之首，比疏勒乐（今喀什）、高昌乐（今吐鲁番）、康国乐、安国乐、于阗（今和田）乐中所用的乐器多，更比天竺乐中的乐器多得多。所有龟兹乐器在龟兹壁画中都有形象资料可据，整个龟兹石窟称得上是世界音乐史上一座古典乐器无比辉煌的形象博物馆。龟兹舞蹈是与龟兹乐器不可分、融为一体的乐舞艺术，是西域文化艺术创造性最集中的表现。苏幕遮、柘枝舞、胡旋舞、剑器舞等无不美不胜收，都是西域艺术家在荟萃了外来文化后进行了化综合为神奇的最杰出、最独特的创新。从这些乐舞中既可以看到印度、波斯文化优美婆娑的影子，又能听到中原文化深远悠长的乐音，但它既不是西方艺术的复制，又不是中原艺术的照搬，而是经过西域艺术产婆优生优化的优良品种和蕴藏永恒创造意识的不朽文化生命，是具有西域社会丝路风采的、宗教的、龟兹民族风格特色的全新艺术。没有丝绸之路的开通，没有民族的豁达大度，没有对异域文化艺术的吸收勇气，就不可能出现洋溢着生命活力、闪烁着绮丽的多元化光彩的龟兹乐舞（图5）。它是如此的奔放而又绚丽，鲜活而又精细，炽烈而又娇柔。它淋漓尽致地表现了那个时代龟兹古国开明、开拓、开放、朝气蓬勃的创造精神，龟兹乐舞是一座瑰丽辉煌尽显西域文化精华、让举世惊羡的文化艺术宝库。精神的融合，才是文化的最终融合，龟兹乐舞把来自四面八方具有各民族精神内涵与文化特色的舞蹈融合消化进自己的肌体中，创新出自己的舞蹈，使之更加迷人。这些以龟兹乐舞为代表的西域乐舞传入中原后，引起了中国舞蹈文化空前未有的巨大变革。它们以"一石激起千层浪"的气势，推动着中原诗歌绘画的创作，强烈地震撼着诗人们的心灵，把他们的想象力和思维空间拓展到前所

未有的境界，到唐代，丰富多彩的内容和新颖飘逸的题材使中国诗歌创作进入一个登峰造极的时代。漠北说西域最为流行的有两种让人难以忘怀的舞蹈，一为胡腾舞（图6）。

胡腾舞最早可能产生于中亚塔什干，传入龟兹后得到龟兹人民喜爱并在民间普及，后又传入中原，这种舞蹈舞者腾踏跳跃、急蹴环行、反手叉腰，合颌耸肩，突出一个“腾”字；以遄急敏捷，腾踏跳跃的步态，轻巧快速、炫目多变的舞姿，撼头弄目、如醉如痴的情感，热烈奔放，幽默风趣的情调，充分体现了西域舞蹈独具一格的艺术特色。李端的《胡腾儿》一诗更是对中原盛行胡腾舞的逼真写照。

胡腾儿是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。
桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。
帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞。
安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。
扬眉东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。
环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。
丝桐急奏一曲终，呜呜画角城头发。

李端描绘的舞者也是胡貌胡装的西域胡人，舞蹈动作以急速旋转的跳、腾、踏、蹴为主，运用了西域舞蹈常用的蹉步、移步、碎步、踏步、踱步等以及腾跃技巧，面部表情是“扬眉动目”，身段是“反手叉腰”、弓如弯月，脚下“双靴软弱”、“环行急蹴”，整个舞姿呈现出“东倾又西倒”的狂欢情趣。凉州胡儿表演的胡腾舞，使在座的“安西旧牧收泪看”，也使激动的“洛下词人抄曲与”（中原词人把新曲抄赠给西域艺人）。这首诗绘声绘色地把胡腾舞的舞姿、步态，表演者的激情和高超技巧，观看者的感动及西域舞者的艺术交流，总之把胡腾舞在唐朝艺坛产生的震撼和影响，表现得生动形象、淋漓尽致（图7）。

胡腾舞的舞蹈造型在克孜尔石窟壁画中有非常丰富的表现，如第77、135窟的舞蹈图像，动作飘洒脱俗，不失细腻；体态刚健豪放，不显柔美，称得上是刚中有柔，刚柔相济，做到了既是“乱腾新毯雪朱毛”，又是“胡腾醉舞筋骨柔”。当代维吾尔民间舞蹈继承了胡腾舞不少优秀传统，例如维吾尔民间舞“纳孜库姆”和“夏地亚纳”舞就保留了龟兹舞中“跳身转毂宝带鸣”类似的高难度腾空旋转的经典技巧和“跷脚、弹指、撼头、弄目”等特色传统动作。

二为胡旋舞。胡旋舞源自中亚康国（今乌孜别克斯撒马尔罕一带），深得龟兹人民喜爱，传入中原后风靡一时，除在宫廷盛行，长安民间学习胡旋舞也成为时尚。胡旋舞因动作轻捷、旋转急速连续而扬名。白居易的诗《胡旋女》，使胡旋女的优美舞姿跃然纸上。

胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。
弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。

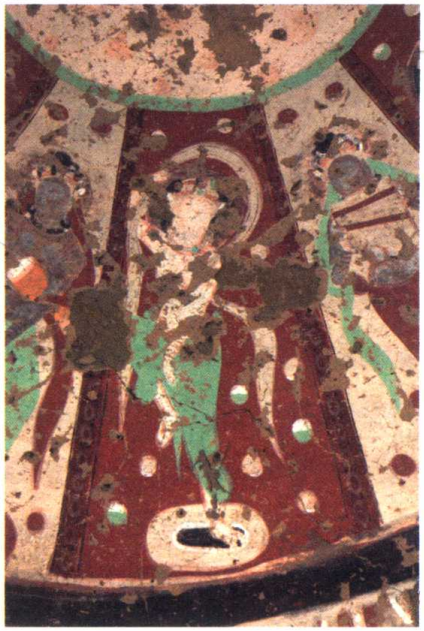


图6 克孜尔石窟第135窟胡旋舞

图7 克孜尔石窟第135窟舞蹈

左旋右转不知疲，千匝万周无已时。
人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。

除白居易描述胡旋女之外，还有一位唐代诗人元稹，在他同样题名《胡旋女》的诗中，对胡旋女旋转如风，使人眼花缭乱的高超舞技进行了忘情的赞美：

胡旋之义世莫知，胡旋之容我能传。
蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。
骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电。
潜鲸暗吸笡波海，回风乱舞当空霰。
万过其谁辨终始，四座安能分背面。

龟兹地区山高水大，绿洲宽广，动物繁多，产生了许多由人装扮或模仿动物的姿态所形成的舞蹈，统称为“动物模拟舞”。它或许和远古的图腾崇拜、原始宗教、祭祀活动有着密切联系。这类舞蹈是维吾尔族舞蹈的重要组成部分，至今活跃在新疆民间多姿多彩的动物模拟舞，可谓是以龟兹乐舞为代表的西域乐舞生命的传承与继续。

丝路多元音乐文化在敦煌壁画中的呈现

刘蓉

敦煌曾经是古丝绸之路重镇，是中原连接中亚的一片绿洲。敦煌的自然景观体现出中国西北塞外特有的苍劲与荒凉。西南的阳关、西北的玉门关，像两名永远的“卫士”，守候着这座古老的边塞，见证着敦煌的变迁……鸣沙山、月牙泉千年比邻相伴、朝夕共存，更是营造了古敦煌的神秘与传奇。

“敦煌学”成为一门显学始于20世纪初，主要指以敦煌石窟艺术、敦煌遗书以及敦煌学理论为主的一门学科。“敦煌学”作为区域文化成就一门独立学科并能得到世界范围内认同，足以证明敦煌的意义不仅是地理上的，更是人文、历史、宗教、思想上的集合。因此，“朝觐”敦煌，那鳞次栉比，如蜂巢般镶嵌在断崖之上的莫高窟，成为觐见者的圣殿。这座集建筑、雕塑、壁画为一体的宏伟殿堂中，历代民间艺术家用画笔与塑像记载了千百年的文化、宗教在此汇集、融合、变迁、传承……浩瀚的文化遗产为人类文明史提供了诸多思想的空间和隽永的启示。

在敦煌学研究中艺术所能涉猎的范畴是极其宽泛的，其大部分来源于对敦煌壁画图像学研究。丰富的敦煌壁画中相关音乐的主要有乐舞及其丰富的乐器图像，而这一切又与自汉代以来的佛教由丝路东传至中原密切相连。加之敦煌在历史上独特的地理位置，始于1世纪前后，历时千年的沿古丝绸之路所进行的文化交流，无疑会在敦煌壁画艺术中留下深深的记忆。换言之，对敦煌壁画中音乐文化部分的解读与阐释，可以为丝绸之路音乐交流史提供具象的理论与图像依据。诚如季羡林先生所言：“全世界历史最悠久、范围最广泛、自成影响而又影响深远的文化只有四个，那就是中国文化、印度文化、希腊文化和伊斯兰文化，再没有第五个了，诚然，这个文化交汇之处只有一个，那就是中国的敦煌和新疆。”①

一、敦煌的历史地理时空

远在距今3000年前的商周时期，西域就已经通过河西走廊与中原地区建立了联系。汉武帝出于打击匈奴的战略需要，于公元前138年、119年两次派遣张骞出使西域，从此，中国经由中亚，通往南亚、西亚以及欧洲北非的陆上贸易通道，被置于汉王朝的保护之下。

丝绸之路从长安出发，经河西走廊后分为南、北两道，南道：出阳关（今甘肃敦煌西南）西行，经鄯善（新疆罗布卓尔附近），沿昆仑山北麓，经过于阗（今新疆和田）、莎车、蒲利（今新疆塔什库尔干），逾葱岭（今帕米尔），至大月氏（今巴基斯坦北部），再西行到安息（今伊朗）、大秦（今罗马），或由大月氏向南入南天竺（今印度）；北道：自玉门关（敦煌西北）西行，经车师前国（今吐鲁

① 季羡林:《敦煌学、吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用》,《红旗》1986年第3期。

番附近），沿天山南麓西行，经焉耆、疏勒，逾葱岭，至大宛。再往南北方向到康居、奄蔡；向西南方向到大月氏、安息。以上两条路线均将敦煌置于中原与西域的门户，西南阳关和西北玉门关成为西域文化进入中原的主要通道。

19世纪80年代，这条将中国丝绸运往欧洲的商路引起西方学者的重视，并被德国地理学家李希霍芬称为“丝绸之路”。

“丝绸之路”在古代世界文明史上占有极为重要的地位。无论是从地理还是历史上看，丝绸之路在古代一直与各个时代、各个民族地区、各种宗教、文化、艺术相连接。丝绸之路是沟通东西两大文化体系相互交流的重要途径，丝绸贸易推动下的艺术文化交流，更是“丝路”在当下学术背景下极具诱惑的魅力所在。自2世纪张骞通使西域后，使节商旅、文人艺术家往来络绎不绝，乐舞文化交流随即日益频繁。

从历史角度看，汉代乐舞文化交流形成主要通过三种途径：随中外使臣往来；随皇室公主外嫁；随佛教东传。由此，汉代成为中原与西域各国乐舞文化交流的第一次高峰时期，形成了汉代独特的乐舞艺术特色，即“百戏”、“俗乐”中的外域元素。魏晋南北朝在政治上的分裂动荡，导致了各民族之间的文化融合。随着佛教地位的逐渐稳固，佛教性质的乐舞迅速普及中原，龟兹乐、天竺乐、西凉乐成为人们喜闻乐见的佛教乐舞和传播佛教的重要工具，这些在丝绸之路沿线的石窟壁画中都留有生动的形象资料。隋唐是历史上对外乐舞交流最为活跃的时代，宫廷乐舞中包含着大量的外来元素，形成了新的“中原风格”（中国风格），并成为唐代音乐发展的总趋势。

在近千年的丝路文化交流中，敦煌始终处于交流的中心地带，并具有极其重要的历史地理价值。

敦煌位于中亚地区的最东端。由敦煌出发，东经河西走廊，可至汉唐古都长安；西经西域诸国，可入中亚、西亚及南亚，还可远达欧洲的罗马；由北翻越马鬃山，便是北方草原之路；向南越过阿尔金山，可接唐蕃古道。自西汉建立郡县起，敦煌作为丝绸之路的门户和商贸重镇，是欧亚多民族文化与多重交通网络的交会点，因此，东西方文化、宗教、民俗、经济贸易的千年交汇使之成为文化地理上的特殊地带。

其中，佛教的渐传是促成敦煌石窟艺术的根源。约1世纪，佛教从其发源地印度传入中国，通过丝绸之路来到中原的信徒甚多。然而，汉时儒学是思想正统，朝廷禁止汉人出家，佛教作为外来宗教影响极其有限。汉代衰亡后，中原连发战乱，国土支离破碎。北方匈奴各族乘机群起立国，史称“五胡十六国”，其势力抵达黄河流域。在长期动乱的环境里，儒学价值观念逐渐崩溃。而此时，提倡平等、戒杀、慈悲救世的佛教，正好为饱受苦难、精神迷茫的中原人提供心灵慰藉，佛教得以迅速传播。北魏时，佛教竟成为国教，上至帝王贵族，下至平民百姓都皈依佛门，成为佛教传播的直接动力。而此时，相对于大乱的中原，河西政局相对稳定。中原战乱引发的信徒、难民的迁徙浪潮，更为佛教提供了良好的发展空间。佛教通过丝绸之路传入河西，再由河西传入长安，直至江南诸地域。因此，当时河西走廊成为佛教首要的中转站和传播中心。加之，敦煌早在魏晋之际已出现世居的月氏裔名僧，许多来自西域的胡僧在进入中原前，必先在此学习汉语、翻译佛经，为佛教在中原传播做准备，因此，敦煌成为佛教

传播的沃土。

佛教落户敦煌，兴起了开窟造像的风潮。据史料记载，366年莫高窟即已开始创建。此后历朝历代都有开凿，至隋唐达到鼎盛。石窟的创作手段主要通过塑像和壁画造佛陀形象，深入浅出地阐明佛教义理。敦煌莫高窟、榆林窟保存下来的壁画、莫高窟藏经洞发现的大批文本，为我们研究中古音乐文化艺术交流提供了丰富的史料。其中，壁画的时代上起北魏，下至元代，以唐代居多。其中“一百四十多铺经变画有伎乐，一般是一组，少数有两组，个别也有三组的，每组有一个或两个跳舞的舞伎。伴奏的乐伎少的两人，多的达三四十人”①，丹青渲染，栩栩如生。壁画中世俗乐舞33幅，除大型“出行图”之外，所有位置极不显著，技法也十分简略，不如经变画那么精细；有的残缺不全，形象模糊不清。它描述的人和事都以现实生活为蓝本。此外，壁画中还有补白或图案性质的单独的乐器或奏乐的“伎乐天”。

从大量的敦煌经变画中可以看出，佛教与音乐之间不仅存在着密切的联系，并且相互之间具有一定的推动和促进作用。其实，佛教中有禁止各种娱乐活动的清规戒律，甚至在有些戒律中明确“不观闻歌舞伎乐”的严格规定。如果按照佛经中所说，佛教场合是不可以出现任何乐舞娱乐活动的，那么为何敦煌莫高窟经变画中存在如此之多的乐舞场景呢？佛教又怎会和音乐舞蹈这种世俗娱乐有如此之密切的联系呢？

佛教传入之后，首要是宣传教义、教化信徒、扩大影响，而靠空洞虚无的经文说教难以达到目的。于是，利用人们对现实世界中对生活所寄予的理想，佛教为教徒勾画出佛国中极乐世界的蓝图。那是一个理想者的天堂，在天堂里可以仙乐缭绕，可以歌舞管弦，而这一切的存在意义，只为让佛教成为更多人的精神信仰。信徒此生吃斋念佛、静心修炼、不观闻乐，是为在极乐世界中拥有这一切做的准备，于是乎，乐舞成为装点这一切的主要形式。可以说没有佛教的传入就没有敦煌石窟的存在。

二、飞天伎乐中的多元文化融合

飞天是敦煌石窟艺术中最具代表性的造型艺术，由于它的题材、表现方式有很高的艺术情趣，所以世代相传、亘古不灭，以致超出佛教的意义，而成为一种祥瑞的象征，是佛国天宫最活跃的精灵。飞天的创作与敦煌石窟的开凿相始相终，按佛经所示，飞天的职能有三：一是膜拜供奉，表现形式为双手合十，或双手捧花果奉献；二是撒花施香，表现形式为手托花盘、花瓶、花朵，或拈花撒布；三是歌舞伎乐，表现形式为手持各种乐器，演奏、舞蹈。

综观敦煌壁画中历代飞天形象的演变，可以从一个层面了解多元文化在中古时期的变迁。

北凉、北魏、西魏三个朝代是佛教经河西走廊向东传播的时期，也是敦煌壁画创始和骤变的时期。

---

① 阴法鲁：《敦煌壁画中的音乐资料》，《阴法鲁学术论文集》，中华书局2002年版。

图1 北凉，莫高窟第272窟《曲腿飞天图》

飞天形象一经出现就融合了西域与中原的艺术形态，并受中国神话影响。

304年，匈奴贵族刘渊起兵反晋建立汉国，揭开了十六国时期北方民族混战的序幕，匈奴、羯、氐、羌、鲜卑等“五胡”逐鹿中原，先后建立政权。5世纪前后北凉占据今甘肃西部及青海、宁夏、新疆的部分地区。战乱的频繁，导致避世思想盛行，又因与西域诸国便利的交通，北凉境内大兴佛教，敦煌石窟也就在北凉时得以创建。北凉因国力有限，洞窟开凿一般较小，但洞窟中的北凉壁画却成为敦煌佛教壁画的发端。此时刚刚出现的飞天受印度、西域的影响比较明显，造型基本是照搬西域的绘画模式（图1）[①]。

飞天的脸形、服饰等造型均吸收西域的画法，但画得十分沉重。造型简朴，多为男性，身体短粗，身姿矫健、厚重，面部丰满，深目、大鼻、大眼、大嘴、大耳，有明显的西域特征，与西域龟兹等石窟中的飞天形象十分相似，可以说基本是照搬，但运笔豪放，着色大胆，粗犷笨拙，现今看来，却有一种稚拙的美感。

北魏时期佛教在全国兴起，将印度佛教释化为中国风格，出现一种“寓美于扑”、“寓巧于拙”的趋势。飞天数量增多，所画范围也扩大了，不仅画在窟顶、佛龛、故事画中，说法图中也有飞天。但由于受到佛教内容的制约，西域风格仍是主流，以粗犷、夸张、变形、装饰性为主要特征，但具体形象上已流露出中原之风。

西魏飞天在人物造型上发生了较大变化，出现了面貌清瘦、眉目开朗、神情洒脱、褒衣博带的形象。此外，敦煌在西魏时期出现了道释合一的洞窟，反映出多元的宗教文化。代表的洞窟是第285、249窟，此两窟窟顶绘有道教诸神象征天地宇宙，有飞天、羽人、雷公、电母、雨神、飞廉、开明等诸神，另有伏羲、女娲均人面蛇身，展示了中国传统的宇宙观念。窟顶四坡绘有神话故事，是当地墓葬文化和中国神话、道教文化的反映。这一时期飞天存在三类：西域飞天、中原飞天（图2）和中国神话中的羽人或飞仙（图3），所谓“千岁不死”、“羽化升天”。用三位一体来概括西魏飞天的特点极其恰当。

北周是一个统一时间短暂的鲜卑政权，但统治者大多笃信佛教。短短20多年时间，北周建窟15个，

① 本文所用图片转引自高德祥《敦煌古代乐舞》一书，人民音乐出版社2008年版。

图2 西魏，莫高窟第285窟《弹箜篌飞天图》

图3 西魏，莫高窟第249窟《羽人与飞廉图》

可见当时佛教之盛。隋朝仅有短短30余年历史，然文帝杨坚与佛教有着密切的关系，《隋书》记载，杨坚出生在尼姑庵中，由尼姑抚养至13岁。自幼在宗教氛围熏陶下，自然对佛教有种特殊的敬畏之情。隋文帝统一天下后，在各地广建佛寺，佛教由此走向繁荣。加之隋炀帝出兵西征，征服突厥，疏通丝绸之路，在这样的背景下，莫高窟在短短的30余年间，建窟70余个，是莫高窟历史遗迹中最闪光的一部分。

北周统治者通好西域，莫高窟再度出现西域式飞天，几乎又回到莫高窟创建之初的飞天风格。但画法上有很大不同，同时飞天的造型更加重视音乐舞蹈的表现，乐舞相随，使洞窟充满生机，富有诗意。

隋代是敦煌飞天艺术最具创意性的时期，可谓无拘无束，任意飞翔，表现出一种动感和生命的活力。隋代洞窟主要受中原文化影响，又结合本土的创造，藻井虽在各窟构图都变化多样，但有两个相同特点：一是中心都有莲花；二是都画有飞天图案。藻井多为方形，围绕方形中心，绘有一层或两层飞天（图4）。

洞窟四壁环窟绘带状飞天一周，飞天呈辐射形式，或奏乐，或撒花，千姿百态、飘逸秀美，充分显示了古代民间画匠的功力和智慧。隋代飞天基本上为中原女性造型，婀娜多姿、眉宇含情、不拘一格。布局多为群体，环绕于佛的周围，首尾衔接、各有姿态。值得一提的是，还有一些特殊形态的飞天，如第276窟有反弹箜篌飞天一身，反弹琵琶图形甚多，而反弹箜篌只此一例：该飞天头饰双髻，按巾衣裙，依托流云置箜篌手背后，双手反弹悠然自得。反弹乐器有悖于人体自然规律，实属想象的艺术造型。

总体看来，隋代飞天表现形态丰富，绘画技法也日趋成熟，造型不以线为主，而是线、色并用，色彩浓重，极富想象力。

唐代飞天艺术造就了敦煌飞天的辉煌。在中华文明发展历程中，唐存在300多年，极具辉煌。唐代

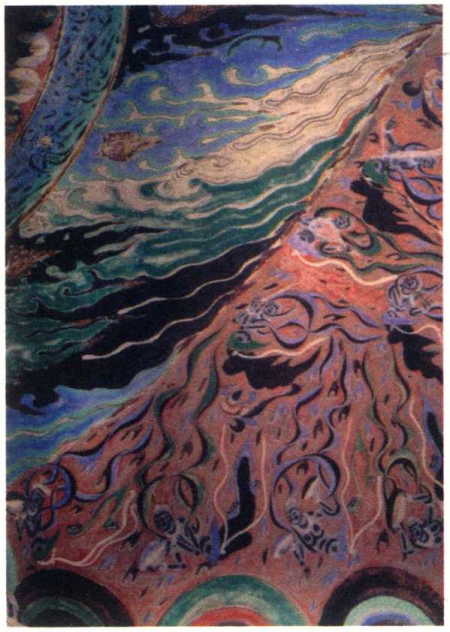


图4 隋代，莫高窟第420窟《献花伎乐飞天图》

图5 中唐，莫高窟第112窟《观无量寿经变中反弹琵琶乐舞图》

的开放性和多民族性是后世无法比拟的。在政治、经济、文化上唐朝创建了中华文明史上一段不朽的“神话”，不仅超越了以往的时代，也让后世王朝望尘莫及。思想文化领域呈现继承、总结、融汇、创新的态势，整个社会洋溢着高昂进取之志与博大豪迈之情，务实而不乏浪漫；激情而不失冷静（图5）。

回望历史，宗教的产生根植于社会现实的苦难，而宗教的繁荣却往往依赖于经济基础和自身在理论与实践中的积累与创造。唐代佛教的兴盛，来源于国力的强盛、文化的繁荣、宗教政策的实行、统治者的倡导等多重因素。随着佛教繁盛，与之相关联的佛教艺术自然进入鼎盛时期，远在边陲的敦煌石窟壁画便真实地记录了这一宗教盛世。大量的唐代经变画在竭力表现佛陀世界的理想空间：佛陀位于天宇中心，佛光四射，主宰四方；左右有侍从、弟子、神将、护卫；宫廷楼阁鳞次栉比，前有廊桥曲径，下有露台乐舞，上有飞天旋绕，翩翩起舞，构建了理想的天国盛世。

唐代出现的经变画不但画幅巨大，内容丰富，而且画面所折射的内容均是以皇帝为中心的宗法制度，预示着皇权的神圣和等级森严的社会秩序，隐射出统治者的权力欲望，因此骤然增加了诸多的世俗性因素。此时的飞天绘制技巧得到了大幅度的提高，进入了巅峰时期。飞天成为壁画常规装饰中必不可少的内容，变化无穷的飞动之美与大唐奋发进取的时代精神完全吻合。

现存于敦煌石窟中的唐代壁画主要受中原画风的影响，并为我们提供了唐代宗教绘画的基本面貌。绘画中飞天历经北凉、北魏、西魏、北周、隋代近300年的时间，完成了它中国化的历程。此时的飞天是完成西域、中原飞天艺术成就，发展创作出来的飞天。画法较前代有很大的改变：由浪漫夸张步入现实；由天宫仙人转变为宫娥舞伎，粉壁丹青也完全进入中原人物画的范畴。

前唐飞天基本具有世俗化倾向，造型贴近现实生活，完全是天人和世人融合的形象，把佛界与世间

的思想感情也融合在一起。莫高窟第321窟北壁绘有一幅西方净土变，上部蓝天空旷，彩云飘荡，天花乱坠，天宫的飞天披巾飘扬，最有意思的是天空飘荡着数件乐器，代表佛经中的“不鼓自鸣”。佛经《普曜经》中有“其王宫里，箜篌琴瑟，筝笛箫笳，不鼓自鸣，演悲和音”，意为佛国世界处处有仙乐，无须人演奏，乐器自会发出美妙的声音。敦煌画工发挥其充分的艺术想象，将这一抽象的概念绘成具象的画面，将乐器绘于壁画的虚空间，器身绕以彩带，类似飞天，以各种不同的形式组合及凌空飘舞的形态，寓意天乐自鸣，衬托极乐净土的欢乐祥和。

综观敦煌飞天的历代演变不难看出，根植于佛教的敦煌壁画艺术一方面呈现出中原文化与西域文化的融合，另一方面也隐射出儒、释、道对整个中古社会与文化艺术的影响以及礼乐文明的传承与演变。因此，“多元”并存不是单纯的地理范畴，更多则表现为文化范畴下的多元融合。

三、经变乐舞及其乐器中的多元并存

有史以来，乐舞一直备受历代统治者的推崇，周代制礼作乐成为历代沿袭的传统，并在儒家思想的影响下将其与政治、人伦道德密切联系。中古沿丝路不断传入的胡乐舞以无法阻挡的势头挺进中原，魏晋南北朝时期这些带有异域风情的胡乐舞经过百年流变，被强大的中国传统文化所融合，如此西域化乐舞几乎占据中古音乐文化主流。敦煌壁画中相关乐舞主要有经变乐舞和世俗乐舞两种类型，其中经变乐舞是相对于经变画而言的，“经”为经文，“变”为转变或变相，就是指将经文转变为画像的意思。从形式上看这种乐舞的主要特点是规模宏大，形式新颖，排列有序；从时间上看，早期壁画中没有此类乐舞，直至唐代壁画中才逐渐出现，随后的五代、宋、西夏壁画中也不断存在经变乐舞。尽管这种形式出现在佛教壁画中，但从其表现形式看，具有很强的写实性，更接近于现实生活中的乐舞形式。而经变的主题是说法，佛经的内容成为经变画要表现的主题，因此，经变乐舞首先体现出“佛俗一体”的特点。其次，壁画中的经变乐舞为唐代以后才逐渐出现，而唐代的宫廷乐舞已鲜明地体现出中原与西域音乐舞蹈的融合，这一特征在敦煌经变乐舞中得到了充分的体现（图6）。

图6中乐舞的表现形式十分独特，人物形象逼真，神态自然，表情传神，具有很强的写实性。8个乐伎和2个舞伎，乐伎分坐两侧，中间为一舞伎，另一舞伎则是立于左侧前方的一个人头鸟身舞伎，并怀抱琵琶，两舞伎一大一小，相互配合、映衬，形成对比。整体画面很符合文献中所载唐坐部伎表演模式，而从舞者的造型、服饰、神态诸方面均体现出浓郁的异域文化元素。舞伎头戴宝冠，肩披彩带，赤露双足，腰间挎一毛员鼓，双手敲击。舞者左侧的人头鸟身舞伎，怀抱琵琶，摇动翅膀边弹边舞。人头鸟身是专为佛舞蹈的，在梵文中被称为“迦陵频伽”，印度神话中的乐神或歌舞之神，据典故记载其居住于喜马拉雅雪山，《正法念经》所载：“山谷旷野，其中多有迦陵频伽，出妙音声，如是美音，若天若人，紧那罗等无能及者，唯闻如来之声。”传说释迦牟尼在祇园修行时，迦陵频伽围绕其间，且歌且舞，后来被列为护法的“天龙八部”之一。敦煌壁画中的迦陵频伽频繁出现在唐代以后各类净土变的法会之中。

图6 中唐，榆林窟第25窟《观无量寿经变图》

8个乐伎演奏的乐器从左至右依次为琵琶、笙、筚篥、埙、拍板、排箫、横笛、竖笛。

再如莫高窟第197窟的经变乐舞，是经变乐舞中很少见的一种形式（图7）。画面中共13人，3个舞伎，10个乐伎，3个舞伎中有2个飞舞的迦陵频伽鸟。乐队的排列形式也极为罕见，乐伎和舞伎均上半身裸露，演奏姿态各不相同。乐器有排箫、箜篌、琵琶、海螺等。此窟建于中唐时期，此时敦煌处于吐蕃统治时期，此幅经变乐舞图似又有回归西域多元风格的迹象，但主体上依然呈现唐代中原风格。

建于初唐时期的莫高窟第220窟《阿弥陀经变》（图8），突出的是绘画风格打破了西域画风的大胆创新，也是西域佛教中国化转型的典型例证，并且对莫高窟中后期的壁画风格产生了深远的影响。乐舞共18人，2个舞伎，16个乐伎，舞伎脚下各有一个圆毯，单腿直立，急速旋转，他们所表演的舞蹈就是隋唐时期风靡长安的西域“胡旋舞”。乐伎分置两侧各三排排列，羯鼓置于前排最显要的位置，似有指挥之功能，其他乐器依次有腰鼓、横笛、答腊鼓、埙、竖笛、排箫、磬和古琴。值得注意的是经变乐舞中使用磬和古琴是极为少见的，仅从一个侧面也反映出中原风格的转化。

中古时期，随着丝绸之路的开通，为东西方经济文化的发展带来了前所未有的机遇与转变，其中有相当多的西域乐器传入中原。经变乐舞中使用的乐器不仅体现胡俗一体的文化艺术格局，从而对我们认辨文献中乐器的形制提供了依据。

敦煌壁画中出现的乐器有千余件，有些至今仍在民间使用，有些被记载在文献中无法考证其原型，

图7 中唐，莫高窟第197窟《经变乐舞图》

图8 初唐，莫高窟第220窟《阿弥陀经变图》

但大部分乐器在历史的发展历程中逐渐消亡或淘汰，已不见踪迹。仅从以上三幅经变乐舞图中可以看出，敦煌壁画中出现的乐器已囊括了吹奏乐器、击奏乐器和弹拨乐器三大类型。其中有些属于汉民族本土的“八音”体系，然大部分是被本土化的西域诸民族的民间乐器。经变乐舞中使用的乐器更是体现出西域与中原风格的交错，以及在交错之后大量乐器的本土化历程。

如吹奏乐器：横笛、竖笛、排箫（洞箫、底箫）、角、笙、筚篥、法螺（又名“海螺”、“梵贝”）、埙、篪。弹拨乐器：竖箜篌、凤首箜篌、阮、筝、琴、琵琶（胡琵琶）。打击乐器：羯鼓、答腊鼓、腰鼓、都昙鼓、鼗鼓、毛员鼓、建鼓、方响等。从图像学视角对敦煌壁画乐器形制的考证与研究，可以对中古音乐交流史提供更为直观的理论依据。

结语

敦煌的艺术、宗教、礼乐文明，以“道”与“释”的联姻，“雅”与“俗”的互动，交织着文化在多元的空间中被传承、变革、创新。敦煌的文明历史，以缩影的形式显示了一个民族精神的提升和智慧的超越，以一斑而得以窥见一个当时正是处于花季时节的古老而伟大民族的心史历程。

敦煌是连接中亚的一抹绿洲，敦煌是多重古代文明的十字路口；敦煌不是华夏文明的断裂带；敦煌不是关于文明冲突的现代神话和古老注脚。敦煌给人类文明史提供了隽永的启示和既有的、非凡的经验：崇尚自然与人的和谐的华夏文明，以其称之为“礼乐文明”的民族智慧，体现了独立不移的人文精神，并且对相邻文明进行选择性吸纳的博大胸怀。

——原载《交响》2014年第1期

唐代乐舞诗酒与皇室贵族生活

仵埂　王鹏

一

细分起来，唐代宫廷燕乐为两大类：一类为皇家宫室在重大宴会典礼上所用燕乐，这类活动严肃隆重，具有较强的社交礼仪色彩；一类为日常生活中皇室贵族所用燕乐，这类活动带有较强的个人娱乐化色彩。唐帝国所立十部乐，其主要用于国家性飨宴活动。十部乐除了原有的汉民族音乐传统外，最为显著的特征是融入了西域各国的音乐，这一点也体现了大唐气象，其中的龟兹乐可为其代表。唐代燕乐中的九部乐，就是以地区为界而划分，从而也构成了乐舞各自的区域性风格特征。九部乐沿用隋代的乐制，稍有增删。隋炀帝所定九部乐有清商乐、西凉乐、龟兹乐、天竺乐、康国乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐、礼毕。唐高祖因循隋制，未作变更。到太宗时，废“礼毕”而增“燕乐”，还是九部乐。后来统一了高昌，于是在贞观十六年宴请百官时，加奏了高昌乐。这样，九部乐就成了十部乐。唐代十部乐的建立，具有强烈的政治色彩，除了燕乐和清商乐，其他八部乐，一部代表一个地域或国家，都是外来音乐，表达着四方归顺之意。具有这样强烈政治色彩的燕乐，大多时候用于国家朝会大典或者宫廷大宴，某些被皇帝恩准的特殊场合也可使用。[①]同时还要区分的一点是，上述十部乐中的八部乐，由于均以地域国家命名，当时放入十部乐中的这些民族的乐舞部分，都具有特定的规范和形式，与当时市井闾巷间流行的诸国乐舞是有区别的。比如龟兹乐，十部乐中的龟兹乐是被皇家改编礼仪化了的外来乐舞，而且只能用于皇宫大宴的时候表演，那么民间娱乐活动和贵族宴飨中的龟兹乐是与进入庙堂的龟兹乐有着区分的，当然可以自由使用。

上面所说燕乐具有狭义和广义之分，狭义的燕乐，是特指十部乐中所属的燕乐，而广义的燕乐，是泛指所有的宴飨乐舞。既然唐朝最高权力者为了强化国家威权，或者显示帝王的威仪，划出了十部乐的使用界限，那么谁要越轨，自然会受到惩罚。史载，太常卿封敖，于唐宣宗中期，“始视事，廷设九部乐，敖宴私第，为御史所劾”，最终遭受处罚。[②]

那么在皇室贵族的个人化生活中，宴飨乐舞是一种什么样的状态？可以这样说，在中晚唐时期，乐舞在皇室贵族生活中成为须臾不可缺少的一种艺术形式，当然，这一艺术化的生活氛围，也大大促进了乐舞艺术的发展。贵族生活中的这种导引作用，也使民间歌舞活动极为活跃，涌现出一大批民间艺术家，民间优秀艺人一旦走红，马上会得到上层达官显贵的注意，并会以重金将其买到自己手中，成为自

---

① 袁禾:《中国古代舞蹈审美历程》，高等教育出版社2006年版,第148页。

②（北宋）欧阳修、宋祁等撰:《新唐书·封敖传》，中华书局1975年版。

己的私家艺伎。这样的例子不胜枚举。唐代皇室贵族生活，具有相当成分的艺术化特征，我在这儿强调其艺术化，是指唐代所构成的一种极为普遍的风尚，大凡有酒宴必有歌舞，这当然也是唐代国力强盛，民众生活富庶的体现。这样与生活密切结合的普遍性的艺术呈现，促成了唐代浓郁的艺术氛围。所以，唐人的这种逢宴必歌，凡聚必舞的现象，促使唐代乐舞艺术蓬勃发展。

唐代诗人的诗作里，我们处处可见乐舞酒宴方面的描写："处处闻管弦，无非送酒声"（刘禹锡《路旁曲》）；"男抱琵琶女作舞，主人再拜听神语……纷纷醉舞踏衣裳，把酒路旁劝行客"（王建《赛神曲》）；"樽中酒我恒宜满，曲里歌声不厌新"（谢偃《乐府新歌应教》）；"齐歌送清觞，起舞乱参差"（李白《九日登山》）；在祝酒宴饮之时，琵琶歌舞紧相随。"烦君玉指轻拢捻，慢拨《鸳鸯》送一杯"（李群玉《索曲送酒》）；"为将金谷引，添令曲未终"（陈叔达《听邻人琵琶》）；白居易曾为"浔阳江头夜送客"，"举酒歌饮无管弦"而深以为憾（《琵琶行》）；杜甫在四川闻听官军平定"安史之乱"，欣喜异常，表示"白日放歌须纵酒，青春做伴好还乡"（《闻官军收河南河北》）；而那些有身份地位又风流潇洒的文士宦达，还喜欢携伎而饮，"使君虽老颇多思，携觞领妓处处行"（白居易《题灵岩寺》）。上面所引唐诗人关于酒宴与乐舞的歌吟，就是大唐长安这种风尚的生动写照。

二

诗歌、乐舞、酒三者非常神奇地融汇在一起，构成唐代社会强烈浓郁的艺术化氛围。我们在皇室贵族的个人化生活里，可以处处见出充满着生命张力的诗酒豪兴，见出沉醉的生命意态的飘逸释放。这是在个体相对舒展的环境中对生命流逝的顾念与惋惜，是"抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁"的对时光的感受。唐人的狂放洒脱是从骨子里透出来的，所以，酒神所呼唤的那种烂醉如泥，当下灿烂欢畅的现世享乐欢情，击碎了理性因未来考量而谨小慎微的窘态，在此，唐人精神获取了一个彻底解放。从他们的诗里，可以看到一个翩翩少年的俊美和狂欢。这样，我们就不难理解感受李白《少年行》中的意气风发："五陵少年金市东，银鞍白马度春风。落花踏尽游何处，笑入胡姬酒肆中。"也不难理解中唐《金缕衣》诗意："劝君莫惜金缕衣，劝君莫惜少年时。花开堪折直须折，莫待无花空折枝。"[①]还有像孟郊写《登科后》的狂喜之情："昔日龌龊不足夸，今朝放荡思无涯。春风得意马蹄疾，一日看尽长安花。"其诗意所表达的情绪与李白的"人生得意须尽欢，莫使金樽空对月"完全相同。

即使宗教题材的艺术，也洋溢着世俗的欢乐。我们所见的新疆拜城克孜尔石窟壁画和敦煌壁画，其主体内容是佛传故事，分为宫中生活、降魔称道、说法变化、譬喻故事、涅槃等。第83窟为宫中生活的代表意象，一裸体舞女，拧身撅臀成"三道弯"掖腿跳跃，舞姿极其美妙。另有第175窟的以裸体披巾

---

① 《金缕衣》是中唐时一首流行歌词。据说唐元和时，镇海节度使李锜酷爱此词，常命侍妾杜秋娘在酒宴上演唱（见杜牧《杜秋娘诗》及自注）。歌词作者已不可考。有的唐诗选本经题为杜秋娘作或李锜作，是不确的。

舞女，推胯扭腰跃步作“射燕”而舞。第76窟的降魔称道图，有三魔女作诱惑释迦牟尼状，前面的裸体女子正在舞蹈，其造型十分生动，属于这类主题的还见于第101窟，一舞女在禅定的菩萨面前手拍腰鼓而舞。[①]所有这些舞蹈形象，也显示了唐代强大的世俗生活气息，一边是释迦牟尼，代表着弃绝现世生活的决绝坚定，一边是最具有诱惑性的肉欲气息。舞女的夸张与欢乐似乎淹没了佛祖的淡定与从容。以诱惑作为主题的这一系列壁画，成了现世生活的张扬狂欢。

唐代皇室贵族生活里渗透着旷达的艺术形态，完全颠覆了汉代独尊儒术所形成的过分僵硬的生活信条。乐伎舞伎在唐人的生活里，扮演着极为重要的角色。可以这么说，我们在唐人所留下来的史籍遗迹和诗词乐舞里，所能见到的有文字可考的情感生活，绝大多数与歌伎舞伎相关，这是一个很有意思的现象。在唐代，有点文化艺术素养的女性，大多数在艺伎这样一个群体里，这才使那些风流才子们与她们有一个可以交流沟通的基础。唐代特有的艺术氛围，也为这些艺伎们卓越的艺术才华的展露，创造了良好的展示平台。历史上留下来的许多故事佳话，显示着唐人的另一种生活，也从另一面揭示了乐舞艺术在唐代的盛况。

唐代诗人白居易，在出游徐州期间，收到张尚书的酒宴邀请。酒至微酣，张尚书对白言，我这儿有一个舞伎，叫来助助兴，如何？白居易当然高兴，随即，一少女翩然而至，体貌娴雅，百媚横生。白居易甚为喜欢，随口吟出：醉娇胜不得，风袅牡丹花。这名舞者叫关盼盼，是张尚书的家伎，但因聪慧貌美，深得张尚书的喜爱。张尚书死后，关盼盼独居旧宅燕子楼，念其旧爱而拒出嫁。关盼盼的事迹在上流社会传布，一位熟知盼盼的员外郎张仲素吟出盼盼燕子楼诗作三首，白居易感慨系之，依其韵和之：“钿带罗衫色似烟，几回欲起即潸然。自从不舞霓裳袖，叠在空箱二十年。”张仲素和白居易都会为了这样一个人物，而感慨而动情而歌吟。这就是唐代的士人生活面貌之一角。我们通过这些林林总总，可以还原一个唐人的生活面貌，还原一个唐代乐舞艺术所得以发展成长的生态。

唐代设有官伎，也就是供官吏玩乐的乐伎舞伎，一般来说，官伎所属官府，但若官员调任时，喜欢上某一位乐舞伎，也可破例将其带走，改变其所属的乐籍。这些乐舞伎并没有人身自由可言。杜牧在《张好好》一诗的序中说：“牧大和三年，佐故吏部沈公江西幕，好好年十三，始以善歌来乐籍中。后一岁，公移镇宣城，复置好好于宣城乐籍中。”将一个自己喜欢的乐籍随身带上，也不怕时人说三道四。官伎那是国有财产，这名官吏也实在是太有趣荒唐了。但这个故事里不正显示着一种酿之浓郁的社会习尚。另一个故事也颇有意味，亦能显示唐代官员的面貌之一斑。地方官员移交工作，除了本职工作而外，也有将乐伎舞伎移交给后任官员的。唐尚书李曜离任歙州时，给吴圆交代，有个陪酒的女子叫媚川，聪慧可爱，过去自己一直萦挂在怀，但是已经纳有一个叫韶光的乐伎，现在要调走了，就给继任者吴圆交任。临行前，与吴圆一起喝酒，怀难以割舍之情，赋诗曰：“今日临行尽交割，分明收取媚川

① 转引自袁禾《中国古代舞蹈审美历程》，高等教育出版社2006年版，第140页。

珠。”新任吴圆对曰：“韶光今已输先手，领得蠙珠掌内看。”[①]两位官员，以诗歌来作为交接丽人之媒介，唐人生活的趣味、行止与艺术的铆接，可历历再现。

《全唐诗》中，还收录了罗虬的《比红儿诗》：“金粟妆成扼臂环，舞腰轻薄瑞云间。红儿生在开元末，羞杀新丰谢阿蛮。”写赞美红儿的这个罗虬，却也是杀死红儿的罪魁。这个红儿姓杜，雕阳人，青春貌美，技艺超众，惹得官员之间相争。罗虬在鄜州做官，一次宴会上遇到红儿，听到红儿优美的歌声，非常喜欢，便送彩礼给红儿，要纳红儿为妾。红儿此时已经成为另一位地方官员傅戎的人，此人恰好不在，另一位地方官李孝恭出面阻拦罗虬，罗虬醋意大发，当下拔刀杀了杜红儿。事后，又非常痛惜红儿的才貌，写了上百首诗歌赞美她。以今人眼光看，这种赞美中充满着让人不舒服的血腥味。但是这个极端的例子里，美酒、诗歌、乐舞，外加残忍与悲惨，却这样不和谐地塑成一个时代的侧面雕像。当然，乐伎舞伎生活中，也有动人的爱情故事。唐朝官员薛宜僚与乐伎段东美相恋相爱，算是一例。“薛宜僚，会昌中为左庶子，充新罗册赠使，从青州泛海。船频遭恶风雨，泊邮传一年。节使乌汉真尤加待遇。乐籍有段东美者，薛颇属情，连帅置于驿中。是春，薛发日祖筵，呜咽流涕，东美亦然。薛至外国，未行册礼，旋染疾，语判官苗甲曰：‘东美何故频见梦中乎？’数日而卒……薛榇回青州，东美至驿，素服哀号，抚棺一恸而卒。”[②]这样两个有情人，一见而魂魄相系，一个死前频频梦至情人，一个见到心爱者恸哭而亡，也真是让人感动。

个体生活里的乐舞艺术，与士子文人的情感生活密切相关，并且成为一种美谈。当今天我们审视唐代乐舞艺术，将唐人中上层社会生活作为考量依据时，尽管还原他们的生活状貌已经非常困难，但是，还是可以从历史隙缝里，窥视到他们的昔日生活。特别是从他们流传下来的诗词掌故和故事里，可以见出，在他们的感觉世界里，哪些是可以作为美谈而炫耀于人的，哪些是作为耻辱而羞于启口言及他人的？以此倒可对唐人的时尚做出大体不差的判断。

三

唐政府为了区分乐舞的不同功用，便设置了专门的机构，叫“教坊”。教坊是宫廷中专门管理娱乐性乐舞的机构，开始归太常寺管辖，太常寺是唐政府掌管礼乐教化的最高行政机构。太常寺在唐代漫长的统治历史中倒没有多大变化，变化大的是教坊。到唐玄宗时代，教坊得到极大扩充，不仅宫中蓬莱宫侧设置内教坊，长安城光宅坊设右教坊，仁政坊设左教坊，就是东京洛阳，也在明义坊南北两面再设左

---

① （宋）李昉等编撰：《太平广记·卷二五二·诙谐八》：唐尚书李曜罢歙州，与吴圆交代。有佐酒录事名媚川，聪明敏慧。李颇留意，而已纳营籍妓韶光，托于替人，令存恤之。临发洪饮，不胜离情，有诗曰：“经年理郡少欢娱，为习干戈间饮徒。今日临行尽交割，分明收取媚川珠。”吴答曰：“曳履优容日日欢，须言达德倍汎澜。韶光今已输先手，领得蠙珠掌内看。”

② （北宋）阮阅：《诗话总龟》，人民文学出版社1987年版。

右教坊。[①]教坊的设置原是用作管理俗乐歌舞活动，教导传习音乐歌舞的技艺，但是伴随着教坊的进一步扩充和发展，它开始突破原来的格局规模，本来是太常寺下的一个分支机构，竟在扩充发展中成为一个独立的机构，由朝廷派遣中宫的太监直接管理领导。由此可以看出，带有娱乐性的唐教坊，在其发展中，愈来愈为朝廷所倚重，最终获得唐玄宗首肯，不仅独立为与太常寺并驾齐驱的乐舞机构，甚至其功能和实际作用，还要大于太常寺。这一迹象表明，唐政府并不拘泥因循原有的乐舞旧格局，而适应于膨胀起来的娱乐化要求。并为这一趋势在机构设置上开始松绑。这就是说，太常寺所管辖的乐舞是礼仪祭祀类的雅乐，而教坊所管辖的更多是娱乐性的俗乐，两者之间有了明确的界限分工。这一划分，使教坊乐舞从原有的宫廷礼乐中解放出来，在乐舞的内容和表现形式上，具有了较大的自由表现空间，其服务对象也发生了大变化，由皇室成员扩展到贵族官僚文人士族，由盛大的国家礼仪祭祀活动扩展为贵族显达的日常生活之中。

宫廷燕乐明晰的雅、俗划分，促使娱乐业快速繁盛，也使歌伎舞伎中的佼佼者脱颖而出，有的甚至平步青云，由于乐舞技艺出色，而幸运地被选到皇帝身边，做了“内人”、“才人”；也有乐舞伎与某位痴情的官员相爱，有了一个圆满的结局。同时，也有许多故事，书写了乐伎舞伎悲惨的命运，有的乐伎舞伎连最基本的人身自由也没有。以今人的视角，来回望她们的生活，也会为她们醉生梦死、亮丽五彩的另一面暗影而黯然神伤。但幸运者也大有人在。

有一个叫娇陈的乐伎，曾为士子奔走，受到睦州长官的赞许。娇陈开玩笑说，谁能为我的新房置办锦帐三十重，那我就委身于他，侍奉他一辈子。这本是说着玩的，谁能置办三十重锦帐，那需要多大财力？要那么多锦帐，无非是奢侈的排场，实际又有何用？没想到第二天，有数辆车载来锦帐于娇陈面前，娇陈大惊，并且非常赞赏此人的奇特和豪义，而竟然如约进了人家的门，做了人家的小妾。送锦帐者就是睦州刺史柳齐物[②]。最有意思的是，娇陈这个乐伎的故事，竟然传到皇帝元宗耳中，皇帝竟也热辣辣地凑上去，要召娇陈入宫。事到如今，娇陈再也不敢玩笑了，泣泪而下，说自己又老又病，怕是不能伺候皇上。皇上也知趣，知道她心里挂念柳齐物，于是准许她回家。而娇陈对柳齐物的钟情，又被世人传为佳话，作为楷模。我们来解析这个一曲三折的故事，这个故事所传达的唐代乐伎奇特境遇，这个境遇里呈现出那样奇异的社会状貌和时代风尚。乐伎舞伎在社会身份上，尽管是奴婢，处在底层，但是却与社会的最高层有着这样一种关联，其关联的纽带则是才佳貌美下的乐舞艺术。在这样的艺术化氛围下，乐舞伎的个人境遇透出了浪漫的人生霞光，生命中的意外触碰，却爆发出耀眼的光彩，令人目眩神迷。这大约只有唐代才能产生这样有趣怪诞的生活故事，只有唐人才有这样的浪漫，才有将浪漫与现实生活融合，达观洒脱得如清风明月一般。

南宋洪迈曾在《容斋随笔》里摄取了这样一个镜头：“唐开成二年三月三日，河南尹李待诏将禊于洛滨，前一日启留守裴令公。公明日召太子少傅白居易，太子宾客萧籍、李仍叔、刘禹锡，中书舍人郑

---

① 修君、鉴今：《中国乐伎史》，中国文联出版社1993年版，第113、133页。

② 同①。

居中等十五人，合宴于舟中，自晨及暮，前水嬉而后妓乐，左笔砚而右壶觞，望之若仙，观者如堵。裴公首赋一章，四座继和，乐天为十二韵以献，见于集中。今人赋上巳，鲜有用其事者。”[①]三月三日为上巳节，俗称“踏春”，有人将此称为中国的情人节。杜甫有“三月三日天气新，长安水边多丽人”的诗句。在这样一个日子里，唐代这些文人雅士朝廷大员们是如何游乐的，上述记载生动地描述了这一点。显达们乘舟出游，舟前有人戏水玩耍，舟后有人偎红倚翠，左边的人挥毫赋诗，右侧的人豪兴饮酒。他们饮酒作乐，赋诗言志，与乐舞伎嬉戏，尽情挥洒自己的生命意绪，这就是唐人的生活。洪迈是南宋人，对唐人这样的生活充满赞赏和向往，带点遗憾地说，今人也有以上巳节赋诗者，然而很少有人能依唐人那样的生活模态而行。故洪迈心生艳羡，说他们“望之若仙，观者如堵”。

唐人对乐舞艺术有着极好的修养与极高的鉴赏力，他们留下了多少描写乐舞情态的脍炙人口的诗句，仅取柘枝舞的描写，就能窥见一斑。白居易诗云：“醉娇胜不得，风袅牡丹花。”刘禹锡吟道：“体轻似无骨，观者皆耸神。”还有佳句：“鼓催残拍腰身软，汗透罗衫雨点花。”薛能有丽句：“急破催摇曳，罗衫半脱肩。”

四

我们这样勾勒唐代皇室贵族的生活面貌，力图还原唐代乐舞所生成的环境背景和时代氛围。上述种种故事，不胜枚举，唐代官员上自卿相，下至小吏，个个似乎都是怜香惜玉之徒，女子中才貌俱佳、乐舞超群之人，很快就在达官显贵的圈子里传得沸沸扬扬，个个以能观之赏之而为荣。这样的氛围也成为唐代上层蓄养家伎的动力，特别是文人雅士，更是趋之若鹜。他们常常以家伎的貌美聪慧，乐舞技艺超群作为炫耀的资本，这也是他们感到极为自豪和长脸的事。夜宴的场所大多设置于皇室贵族的私家府第，是带有私人性质的生活空间，但同时也是极为重要的非正规礼仪性的社交活动，体现着自身的职位尊严、个人魅力与品格修养，夜宴上的饭食菜肴倒成了其次，至今我们见到了酒宴中大量的有关乐舞伎故事的记载，却极少见到对宴会菜肴的生动鲜活的笔墨，事实上，伴宴的乐舞节目上升为整个活动的中心，精彩的乐伎舞伎表演，成为吸引宾客眼球和兴趣的关键。所以，家伎实际上成了贵族生活圈中不可或缺的亮点，而不是仅仅的陪侍点缀而已。从本该是陪侍点缀到僭越为活动的中心，这一点足以看出唐代贵族生活艺术化的程度。

蓄养家伎需要丰厚的财力，要付出极大的时间成本，这些代价主要是用于教习乐伎舞伎的艺术技艺和礼节礼仪、诗文修养，乐舞伎的培养成本极高，也有人因此而倾家荡产。《全唐诗》中收有韩滉的一首诗《听乐怅然自述》，诗中写道：“万事伤心对管弦，一身含泪向春烟。黄金用尽教歌舞，留与他人乐少年。”白居易也有诗句表现这一情景：“黄金不惜买蛾眉，拣得如花三四枝。歌舞教成心力尽，一朝身去不相随。”培养乐伎舞伎是唐人时尚，当然在这一时尚之下，自会衍生出各种喜怒哀乐的故事。

---

①（南宋）洪迈：《容斋随笔》（卷一），北京线装书局2011年版，第23页。

但是从人们热衷于蓄养家伎这一点，可见出唐代生活的一个侧面。由于蓄养家伎成风，家伎作为礼物相赠也极为普遍，甚至沿袭为一种风气。刘禹锡是中唐时一位朝廷大员，官大诗名也大，李司空倾慕刘的大名，于是邀请他到宅邸，厚设饮宴相待。酒至半酣，李司空命妙伎献歌以送之，大约这位乐伎太出色了，深深打动了刘禹锡，于是他即席赋诗："鬟髻梳头官样妆，春风一曲《杜韦娘》。司空见惯浑闲事，断尽苏州刺史肠。"[①]诗写得多妙呀，说你李司空见惯了这样美妙而才艺出众的女子，这些对你来说已经是司空见惯的"浑闲事"了，但是这样美妙的女子让我刘禹锡（时任苏州刺史）却是爱得柔肠寸断呀。瞧瞧，对人家的"宝物"，表现出如此喜欢，这不委婉地暗藏索要的意思在其中吗？李司空也不是愚钝之人，哪能悟不出同僚的心思，于是，便慷慨地将这位乐伎赠给了刘禹锡。

杜牧也有与刘禹锡同样的行止，据说杜牧在洛阳为御史时，当时洛阳有一罢官在家的李司徒，家中蓄养大群乐伎舞伎，也常常邀请洛中名士宴饮豪聚，但因杜牧是权柄在握的现任大员，不敢贸然邀约，杜牧却主动差人告之愿与之相会之意。李司徒只好邀约。杜牧本在家一人独酌，闻听邀约即赴会，"时会中已饮酒，妓女百余人，皆绝艺殊色。牧独坐南行，瞪目注视，引满三卮，问李云：'闻有紫云者孰是？'李指示之。牧凝睇良久曰：'名不虚得，宜以见惠。'李俯而笑，诸妓亦皆回首破颜。"[②]现任长官向已革除官职的人索要绝艺殊色的乐舞名伎，把人家乐舞伎的名字孰谙在心，李司徒哪能拒绝得了？随之，"牧又自饮三爵，朗吟而起曰：'华堂今日绮筵开，谁唤分司御史来？忽发狂言惊满座，两行粉面一时回。'意气闲逸，旁若无人。牧又自以年渐迟暮，常追赋感旧诗曰：'落魄江湖载酒行，楚腰纤细掌中情。十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名。'"亦是风流蕴藉亦是才气横贯，当下的色欲与艺术化的表达融为一体，这是欲望的艺术化升华还是借艺术而达至欲望？实在难分清浊。这就是唐代乐舞艺术成长的有效土壤，促使其发达繁荣的各种因素里，这种风习却无疑是其发酵的根由。

乐舞的普及与社会的普遍喜爱，与唐最高统治者的推动也不无关联，比如，史载胡旋舞流行到天宝年间，成为一个风尚，白居易的诗中写道："天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转。中有太真外禄山，二人最道能胡旋。"[③]瞧瞧唐代的宫廷，人人学转圈学胡旋，跳得最好的就是杨贵妃和安禄山，安禄山当年能得到玄宗的喜爱，也许和这个能力有一定关联。据说安禄山中年之后变得肥胖，但跳起胡旋舞来，还

---

① （唐）孟棨《本事诗》载："刘尚书禹锡罢和州，为主客郎中。集贤学士李司空，罢镇在京。慕刘名，尝邀至第中，厚设饮馔。酒酣，命妙妓歌以送之。刘于席上赋诗曰：鬟髻梳头官样妆，春风一曲《杜韦娘》。司空见惯浑闲事，断尽苏州刺史肠。李因以妓赠之。"引自丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局1983年版。

② 明代文史大家王世贞，在其《艳异编》卷二十七"妓女部二"，杜牧篇中记载："唐中书舍人杜牧，少有逸才，下笔成咏。弱冠擢进士第，复捷制科。牧少隽，性野放荡，虽为检刻，而不能自禁……牧既为御史，久之，分务洛阳。时李司徒听，罢镇闲居，声妓豪华，为当时第一。洛中名士，咸谒见之。李乃大开宴席。当时朝客高流，无不臻赴。以牧持宪，不敢邀致。牧遣座客达意，愿预斯会。李不得已驰书。方对酒独酌，亦已酣畅，闻命遽来。时会中已饮酒，妓女百余人，皆绝艺殊色。牧独坐南行，瞪目注视，引满三卮，问李云：'闻有紫云者孰是？'李指示之。牧凝睇良久曰：'名不虚得，宜以见惠。'李俯而笑，诸妓亦皆回首破颜。牧又自饮三爵，朗吟而起曰：'华堂今日绮筵开，谁唤分司御史来？忽发狂言惊满座，两行粉面一时回。'意气闲逸，旁若无人。牧又自以年渐迟暮，常追赋感旧诗曰：'落魄江湖载酒行，楚腰纤细掌中情。十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名。'"

③ 见白居易《胡旋女》。

是“疾如风焉”。这个李隆基，身为皇帝，却也是一个精通音律的音乐家，还是一个舞者，他能够对杨玉环“三千宠爱在一身”，全因了杨玉环精湛的舞艺和音乐素养。关于《霓裳羽衣舞》的各种演绎和论说，当然离不开唐玄宗和杨贵妃这两位主角，从唐人到今人，千余年不绝于耳，这也从侧面反映了唐玄宗对乐舞的深度迷恋。唐高宗李治，也是通晓音律的一位皇帝，《教坊记》中所记载《春莺啭》的创作来历，就是他给乐工白明达的命题作曲。说是一日清晨，他听见春莺鸣唱，声音清脆悦耳，婉转不绝，于是兴致盎然，命乐工白明达创作此曲。张祜诗曰：“内人已唱春莺啭，花下偻偻软舞来。”袁禾认为，此舞可能通常是在后宫花园内表演，这样，欣赏者就可以在一种自然的鸟语花香的环境中，更好地接受舞蹈所表现的春意之美。[①]以我们今天的理解来看，这就相当于当代许多实景剧目的演出。白居易写了长诗《霓裳羽衣舞歌》来抒发自己当年对这支乐舞的身心感受，对自己观之而沉迷良久的这支宫廷乐舞赞誉有加。以乐舞名字而看，所谓的霓裳，就是像彩霞一般的舞衣，薄如蝉翼，透明可鉴。白居易诗中说：“案前舞者颜如玉，不着人间俗衣服。”穿的不是人间的俗衣服，那是什么样的衣服？也从一个侧面表达了《霓裳羽衣舞》中舞者舞衣的别出心裁，宛若仙人。羽衣，倒不是穿着像羽毛做成的衣服，在唐代大量典籍里可以看到，羽衣是指羽化而成仙，指的是舞者飘然若仙的飘飞之态。白乐天赞曰：“我爱霓裳君合知，发于歌咏形于诗。君不见我歌云：‘惊破霓裳羽衣曲’，又不见我诗云：‘曲爱霓裳未拍时’。”乐舞所达至这种动人魂魄牵人神思的强大功能，在唐代典籍里随处可见。其乐舞艺术形象，在唐代墓葬壁画和各类雕塑中，其栩栩如生之态，历历可见。特别是敦煌的飞天系列，构成极具魅力的仙界形象，尽管这些具有佛教思想的影响，但与唐代以《霓裳羽衣舞》为代表的乐舞所传达的意境也有紧密的关联。实际上，唐代乐舞艺术在释放生命的原欲之时，将此刻生命欲望的绽放与天国的仙境奇妙融合，它没有如欧洲中世纪那样，以压抑此生的肉身所感，而欲求彼岸的得救，而是将彼岸的圣景与此岸的沉浸奇妙结合，在此岸的沉浸里，展示彼岸的魅力幻境，它们之间的桥梁就是乐舞艺术。

唐代宴飨乐舞中也有许多即兴舞，其规则并不那么严格规范，据有关专家考证，《霓裳羽衣舞》可以是独舞，可以是双人舞，还可以是群舞。唐代龟兹乐极为流行，也是随乐起舞，花式多变。《旧唐书·音乐志》记载：“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用《西凉乐》；鼓舞曲多用《龟兹乐》。”立部伎八部中，“自《破阵乐》以下（有六部），皆擂大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷”；坐部伎六部中，“自《长寿乐》以下（有四部），皆用《龟兹乐》”，可见龟兹乐在唐代宫廷燕乐中占有相当的比重。它之所以得到人们如此青睐，在于龟兹乐的风格特征，与前朝所流传下来的传统汉族乐舞作品相比，具有欢快、热烈和激动人心的力量，奔放和热情构成龟兹乐的基本审美特征，与雅乐的缓慢清丽相较，龟兹乐就显得别开生面，具有了激动人心的力量感。而燕乐所需要的氛围特征不是让人沉思默想，而是要调动人的感性情绪，宾客个个神采飞扬之时，正是宴请主人最为喜悦之刻。所以，选中龟兹乐作为燕乐中的常用乐曲歌舞，也就不足为奇了。龟兹乐所伴随的舞蹈也有着舞者即兴式的创造，这是个体意绪的自我抒发和宣泄，一种世俗生命的沉醉和欢愉。

---

① 袁禾：《中国古代舞蹈审美历程》，高等教育出版社2006年版，第127页。

将生活化为艺术，这是大唐之风，盛唐之象。苏珊·朗格说："沉迷不是别的，就是引人进入此境的情感。某些舞蹈形式，其重要作用是割断现实的羁绊，建立一个由幻想力支配的另外世界的气息。"[①] 唐人对乐舞的沉迷，恰是建立在一个割断了现实的羁绊上，而为自己营造出了一个具有强大幻想力的世界，一个如同《霓裳羽衣舞》所营造的非真实的仙界一样。刘禹锡在诗中这样描写："开元天子万事足，唯惜当时光阴促。三乡驿上望仙山，归作霓裳羽衣曲。"的确，处在盛世的皇室成员们享受着强盛富足和安康怡乐，还会产生哪些愿望呢？那就自然地想让这种日子长生无极了，仙道的追寻成为他们梦境般的渴望，《霓裳羽衣舞》就是这种梦境艺术化的极致表达。唐人用乐舞、诗词和美酒打造自己的生活，将这三者完美地交融在一起，构成了一个似梦似幻的美妙生活世界，尽管享有这一生活世界的人还仅仅是极少一部分。

——原载《交响》2013年第4期

① ［美］苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，中国社会科学出版社1986年版，第219页。

敦煌壁画中的乐谱、乐队及乐器

论林谦三的敦煌乐谱研究

陈应时

日本学者林谦三（1899—1976）是一位著名的中国古代音乐研究家，也是敦煌乐谱研究的开创者。他在平出久雄的协助下于1938年发表了论文《琵琶古谱之研究——〈天平〉〈敦煌〉二谱试解》，其后又有英文本论文《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》(1955)、潘怀素中译本《敦煌琵琶谱的解读研究》（1957）、《敦煌琵琶谱的解读》（1969）等文问世。除了以上的敦煌乐谱研究论著之外，林谦三尚在《东亚乐器考》（钱稻孙译，1962）、日文本《正仓院乐器研究》（1964）、《琵琶谱新考》（1964）等著作中亦论及敦煌乐谱。

一、林谦三敦煌乐谱研究之所得

综观林谦三的敦煌乐谱研究，其学术上之所得有以下几点：

（1）最早确定敦煌乐谱为琵琶谱

林谦三最早论定敦煌谱为琵琶谱。他在《琵琶古谱之研究》中归纳了敦煌乐谱所用谱字共20个、《天平谱》为14个，并和日本现行的雅乐琵琶谱的20谱字作了比较。据此，林谦三认为它们是属于同一体系的谱字，判定敦煌乐谱用的是四弦四相琵琶。后在《正仓院乐器研究》一书中，他又出示了P.3539敦煌琵琶20谱字图片，由此更可以使人对敦煌乐谱为琵琶谱深信无疑。

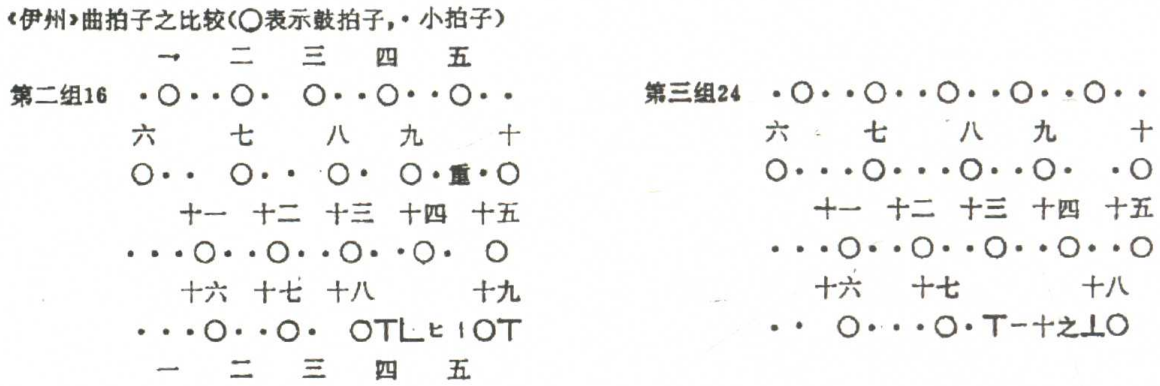
(2)确立了敦煌乐谱三组琵琶曲的琵琶定弦

林谦三在1955年的《中国敦煌古代琵琶谱解读研究》、1957年的《敦煌琵琶谱解读研究》和1964年的《东亚乐器考》中都将第一组10曲琵琶定弦作B d g a；第二组10曲琵琶定弦作A c e a；第三组5曲琵琶定弦作A #c e a（这一定弦将1938年的c e g c^1定弦移低了小三度，各弦之间的音程关系仍保持不变，使三组定弦中第四弦的音高都作a）。

(3)释“ㅁ”号为太鼓拍子、释“◣”号为小拍子

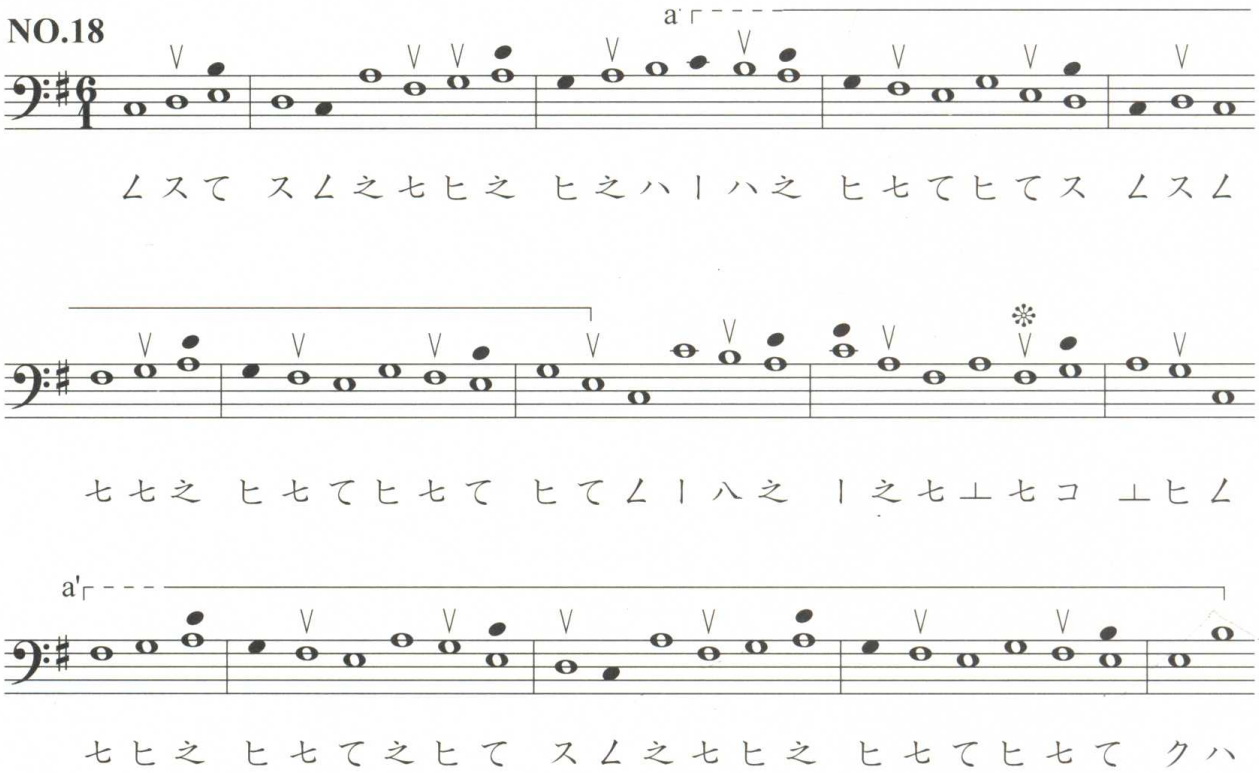
林谦三在《琵琶古谱之研究》一文中说：“拍子记号有‘ㅁ’、‘◣’二种。《天平谱》标有二字、三字、四字为间隔之‘◣’拍子符号，唯欠《敦煌谱》之‘ㅁ’号。拍子间之长短大概相同。《敦煌谱》中除二曲只用‘◣’外，其他各曲‘ㅁ’、‘◣’二记号并用。此与现行谱中用以表示太鼓拍子、间拍子之‘●’（或书作百、○）、‘·’相似。”然后又以敦煌乐谱中两首《伊州》为例，说明

此二谱中的“‘ㅁ’表示太鼓拍子，‘•’表示小拍子”[①]。

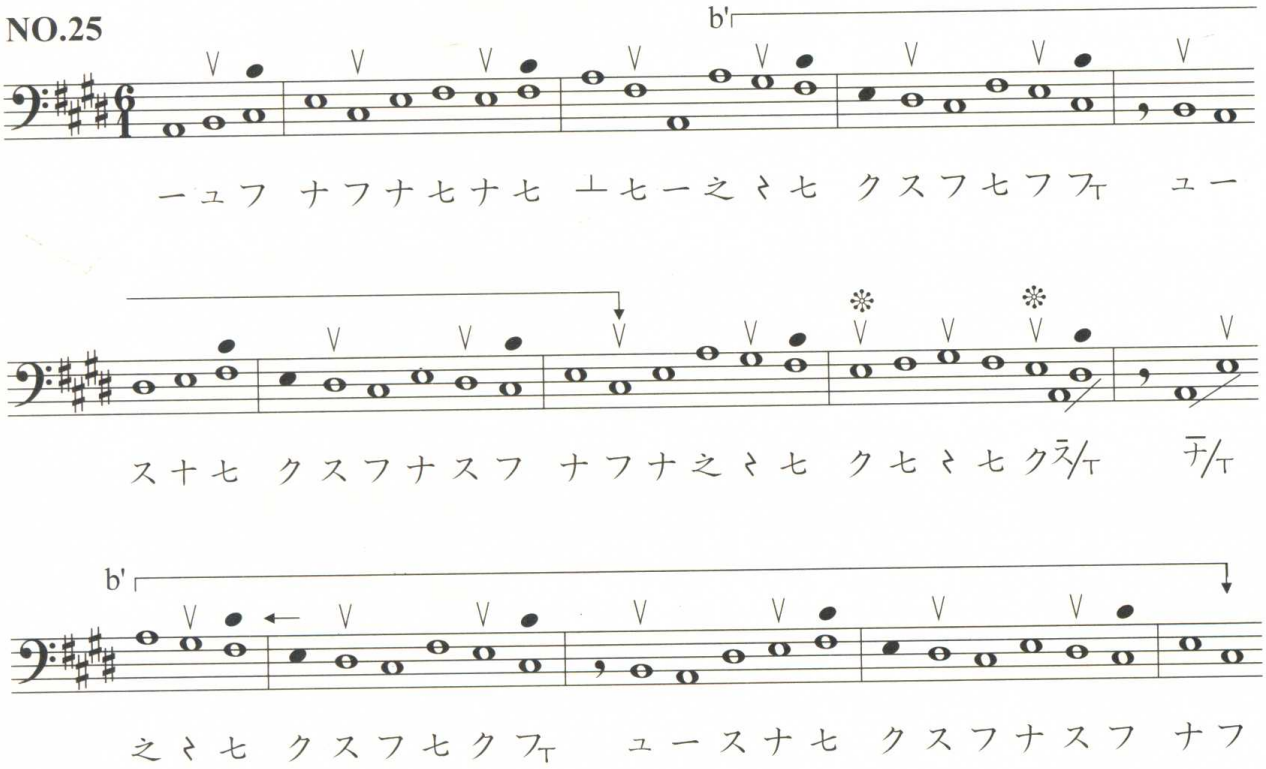


(4)首创用敦煌乐谱的同名曲来检验琵琶定弦的正确与否

林谦三自1938年的《琵琶古之研究》起到1969年的《敦煌琵琶的解读》，始终抓住了敦煌乐谱第18、25两首同名曲《水鼓子》，以它们译谱中具备相同旋律来论证其所推定的第二、三组琵琶定弦合理可靠。连续三次出示了如下两首《水鼓子》的相同旋律比较：



① 林谦三：《琵琶古谱之研究》，饶宗颐译，李锐清等校，《音乐艺术》1987年第2期；饶宗颐编：《敦煌琵琶谱论文集》，台北新文丰出版公司1992年版，第5—6页。



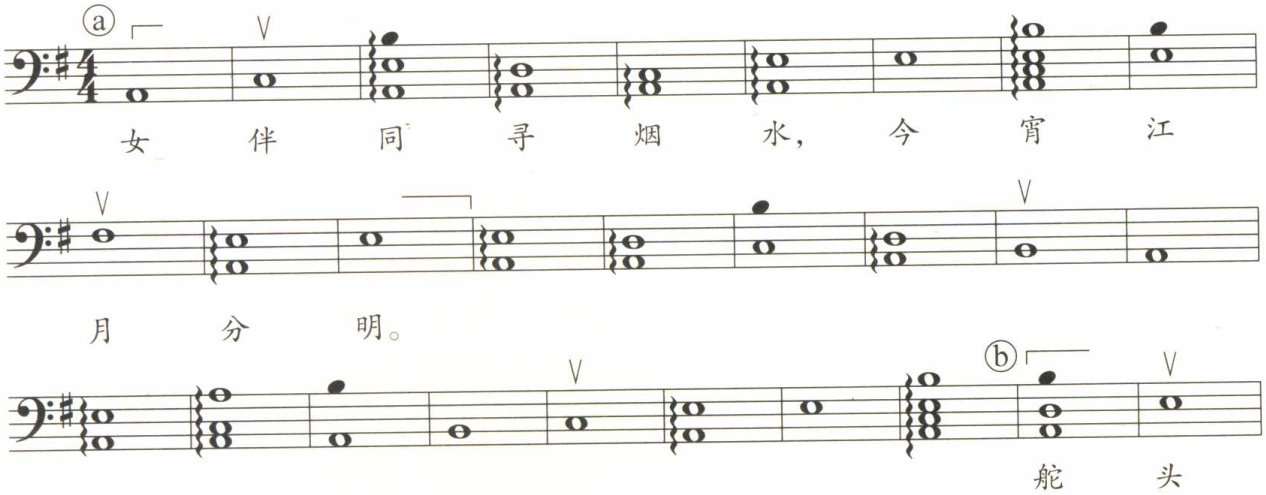
从上例可以看出，第18曲“a”、“a’”部分的旋律和第25曲“b”、“b’”部分旋律，它们各自所用的谱字是不相同的，但它们的首调唱名是一致的，故可证它们各自所用由林谦三推定的A c e a 和A #c e a 定弦是正确的。

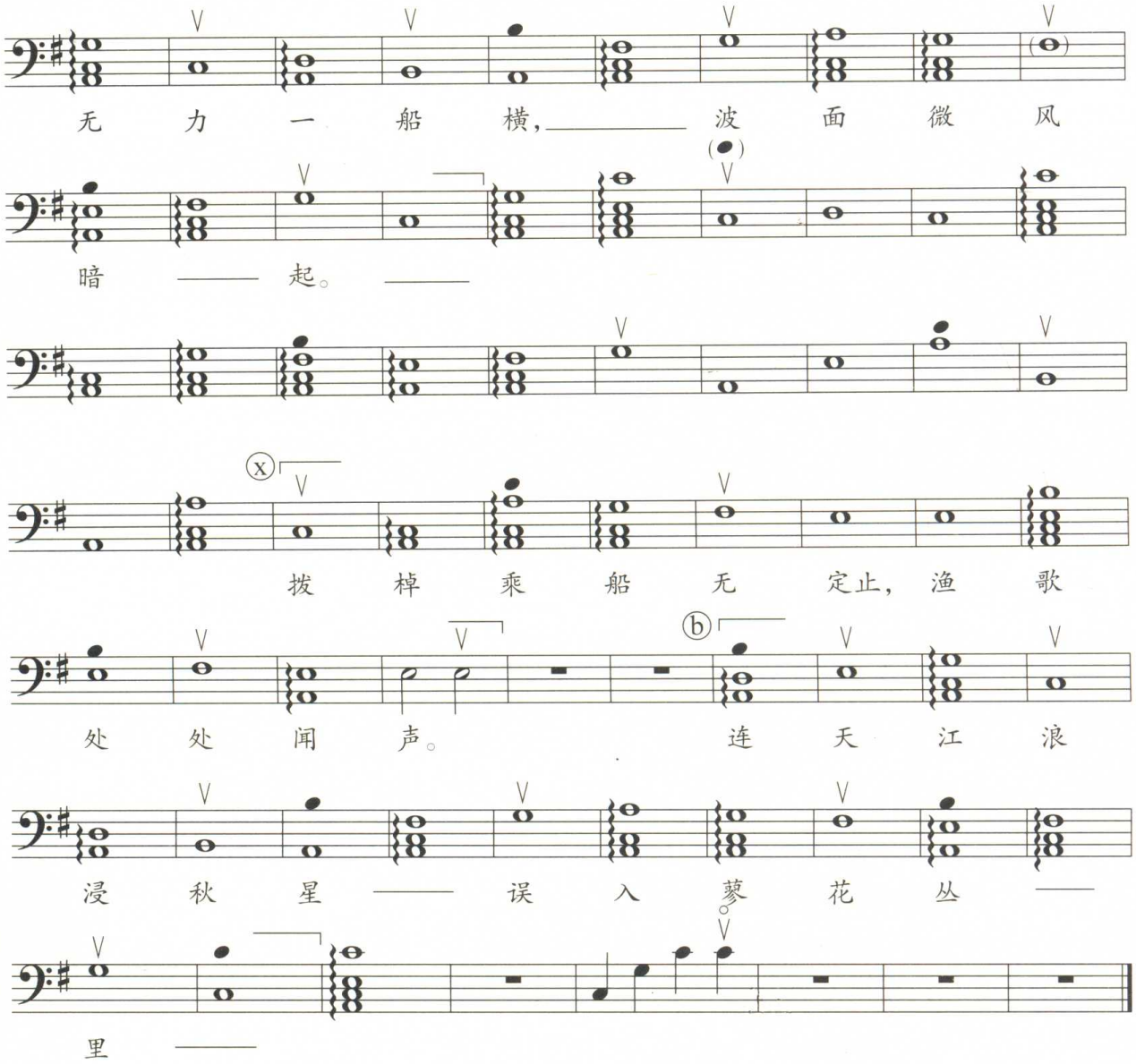
(5)首创以敦煌卷中的同名之词配同名之曲

林谦三发现编号S.2607敦煌卷中有名为《西江月》的歌词，于是就将此歌词填入敦煌乐谱中与之同名的《又慢曲子西江月》。现将其译配的歌曲引录如下：

西 江 月

（敦煌琵琶谱）





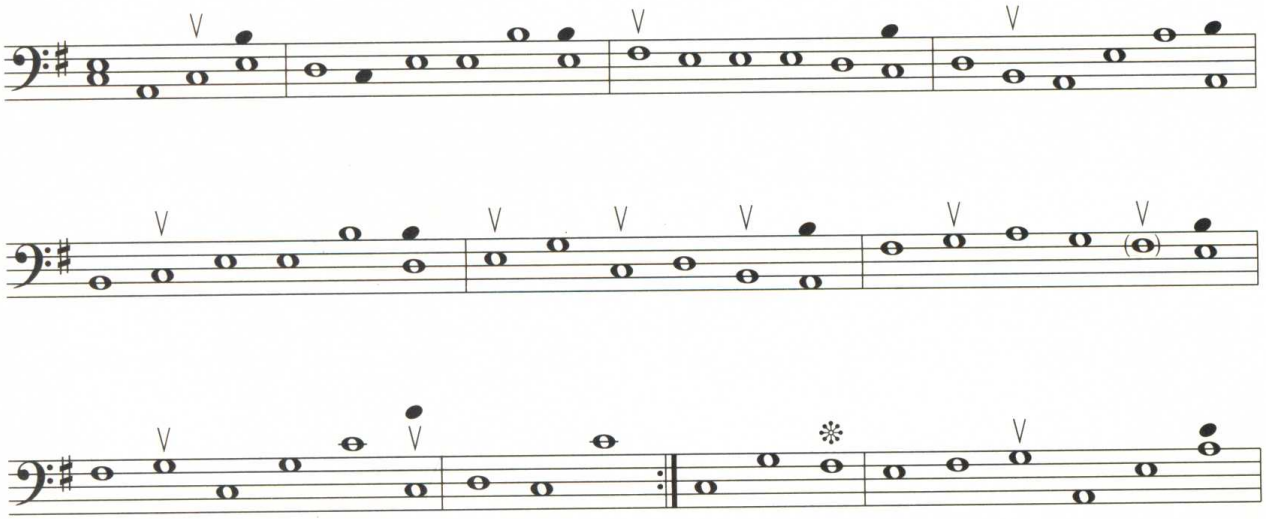
二、林谦三敦煌乐谱研究之所失

林谦三在研究敦煌乐谱中有其所得，自然也免不了有其所失。他的主要失误是否定了自己在《琵琶古谱之研究》一文中提出的“•”号为小拍子的解释。

林谦三在《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》（1995）、《敦煌琵琶谱解读研究》（1957）中开始对先前在《琵琶古谱之研究》中所作“‘•’号为小拍子”的解释产生了动摇，文中说：“谱字的右侧附有‘•’这符号，究竟是什么意义呢？这符号也出现于《天平琵琶谱》和《五弦谱》，其正确的意义现在还未弄明白。在本谱上，附有‘•’符号的谱字排列得比较整齐，一见之下所引起的印象，仿佛它是插进太鼓拍子之间的短拍子的符号。可是和《五弦谱》作了比较研究的结果，决定认为是小拍子以

外的符号。”[①]从以上引文可以看出，林谦三此时对敦煌乐谱中“ ‿ ”符号的意义还只是排除其为“小拍子”的可能，但究竟是什么意义自己尚不清楚。至1969年，他在《敦煌琵琶谱的解读》一文中才据他1964年《琵琶谱新考》的研究结果，有了明确的说法：“谱字右侧附加的‘ ‿ ’究竟是什么意思呢？这符号近年来已弄明白，表示返拨。”[②]在译谱中音符上方加用“返拨”演奏法符号“V”。于是在林谦三自1955年起的所有敦煌乐谱的译谱中，每个谱字基本上都译作全音符，每首乐曲都是等时值节奏。

第13曲《又慢曲子西江月》“头”段和“尾”段



林谦三否定“ ‿ ”号为小拍子，在其敦煌乐谱解译中造成了如下后果：

(1)看不到敦煌乐谱中沈括所说“一掣减一字”的“掣拍”之存在

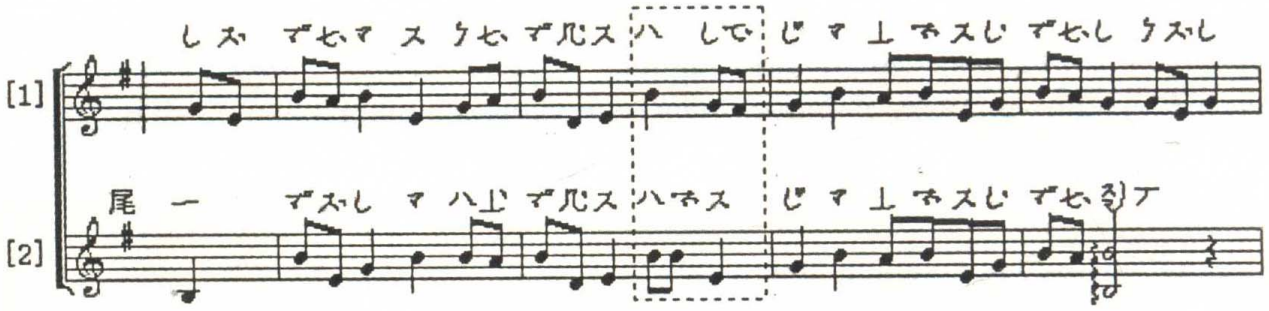
北宋沈括在《梦溪笔谈·补笔谈》中所说：“乐中有敦、掣、住三声。一敦一住，各当一字。一大字住当二字。一掣减一字。如此迟速方应节，琴瑟亦然。”[③]这其中的“敦、掣、住”，即构成乐中节奏的“长、中、短”三种“迟速”（时值）之乐声。敦煌乐谱中谱字旁的“ ‿ ”符号即构成乐句中“小拍子”的“掣”。请看下面的谱例：

① 林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版，第52—53页。

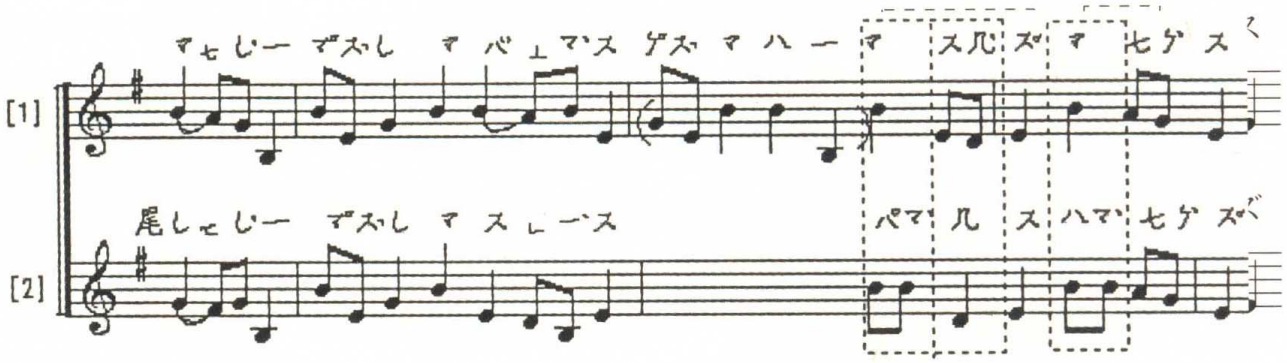
② 林谦三：《敦煌琵琶谱的解读》，陈应时译，曹允迪校，《中国音乐》1983年第2期，第20—21页。

③（北宋）沈括：《梦溪笔谈校证》，胡道静校注，中华书局1987年版，第918页。

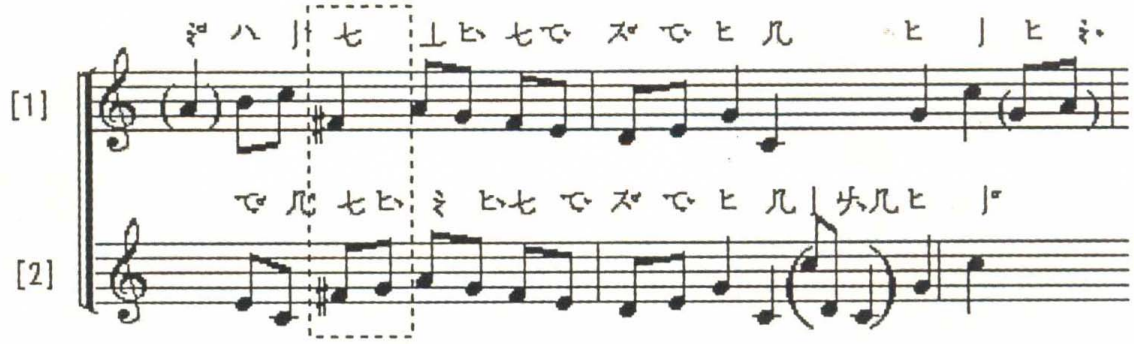
第7曲《又曲子》“头”段和“尾”段



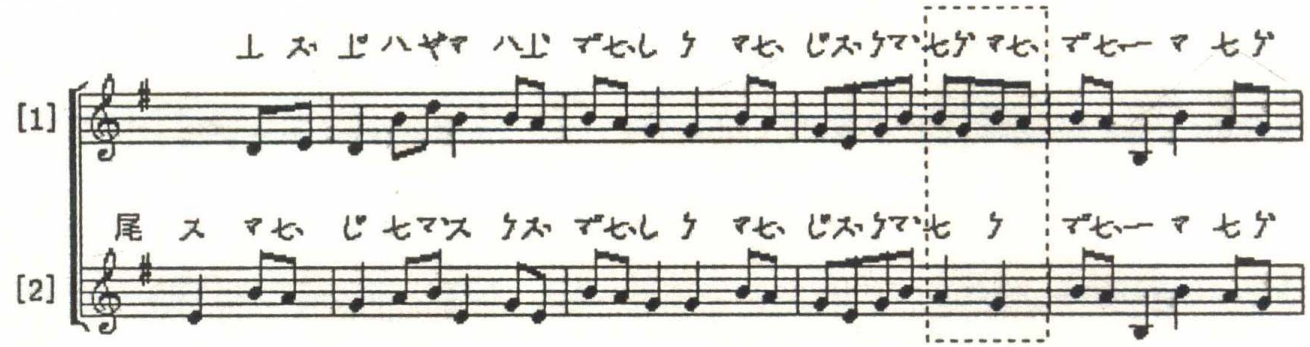
第8曲《又慢曲子》“头”段和“尾”段



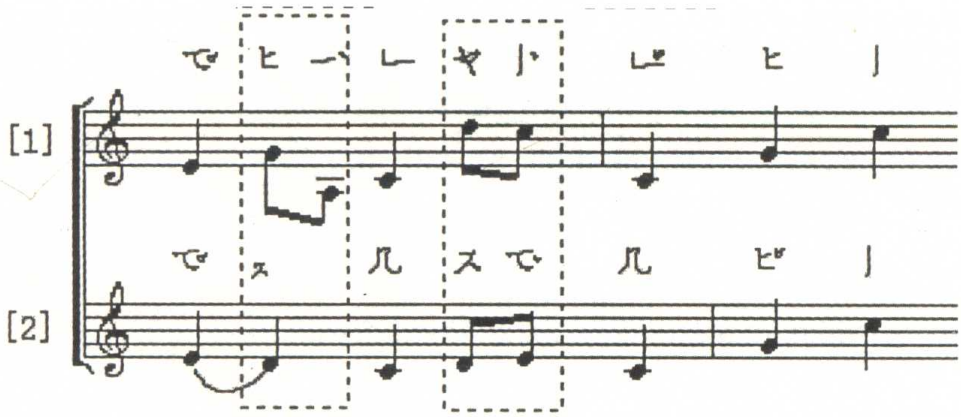
第12曲 《倾杯乐》

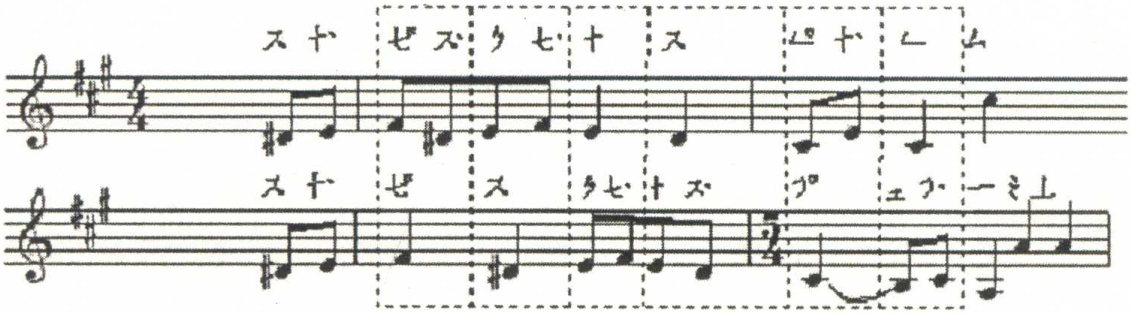


第9曲《急曲子》“头”段和“尾”段



第19曲《急胡相问》





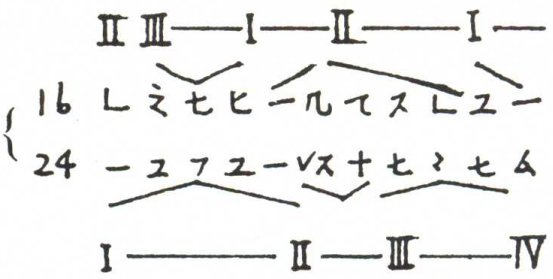
第23 曲《营富》

上面各例都是敦煌乐谱诸曲中稍带变化的相同旋律。各例中用方格圈出的部分即为沈括所云“一敦”和“一掣减一字”对照[①]。由于林谦三否定了敦煌乐谱中的“ ˋ ”号为小拍子符号，因此在他的等时值节奏译谱中，就无法体现出这些相同旋律中带有变奏性质的“小拍子”。

(2)找不到敦煌乐谱同名曲中的相同旋律

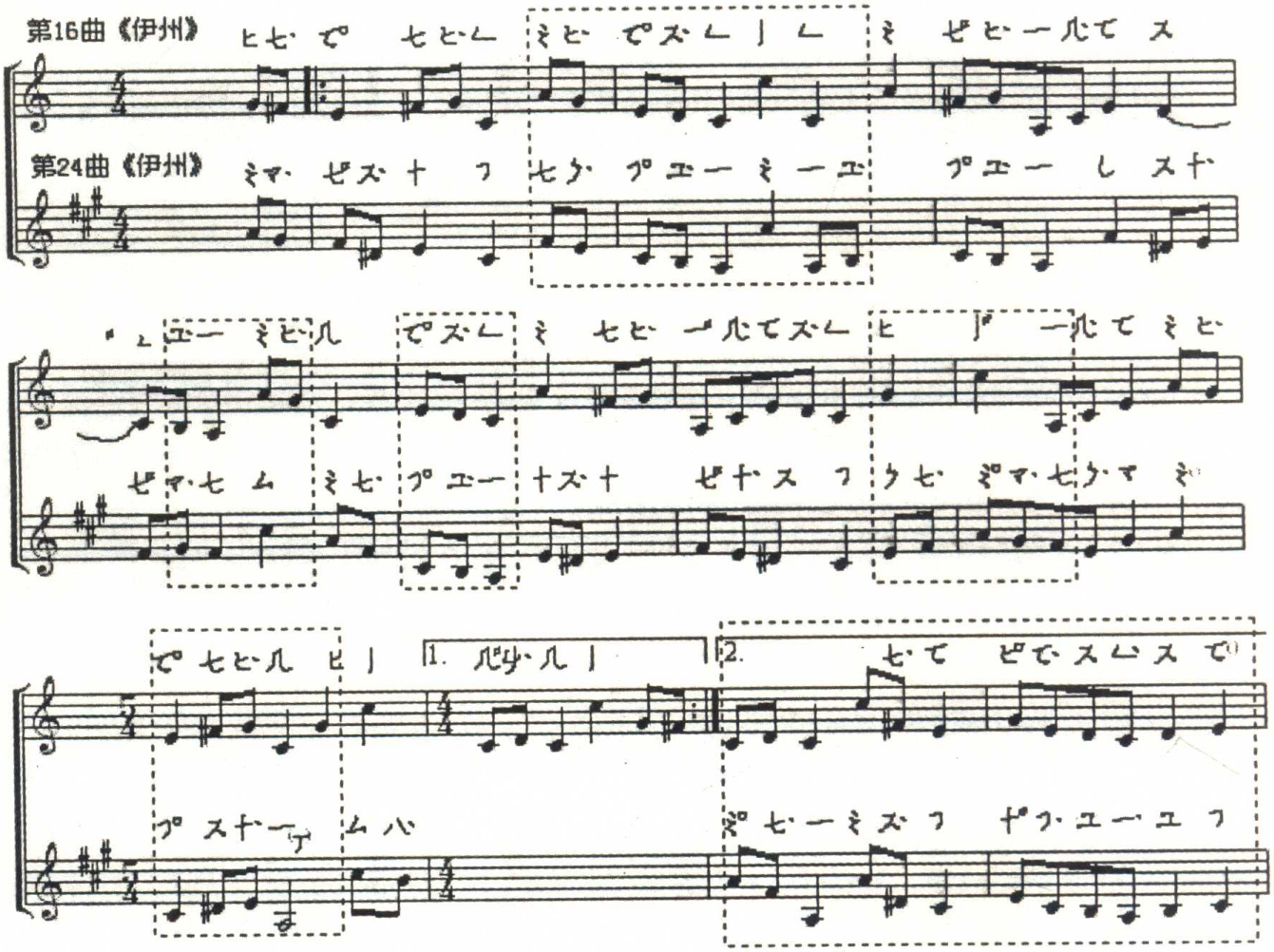
用同名曲来检验琵琶定弦是林谦三的重要发明。但在林谦三没有小拍子的等时值译谱中不易看出同名曲的相同旋律。在第二、第三组敦煌乐谱中各有同名曲《伊州》（第16、24曲）和《水鼓子》（第18、25曲）。而在林谦三的三稿都带有25首译谱的论文中，用于检验第二、三组琵琶定弦只用了第18、25曲的同名曲《水鼓子》。其原因林谦三如此解释：“可以说第18、第25两曲有着极为相似的旋律。若用《伊州》作这样的比较，就不如此一致了。这倒不是在调弦上有什么不同，而是由于此同名二曲的旋律原来就写得不一致，这只要看下表中弦柱音位的关系，就很容易看明白的。可是唐代的名曲《伊

① 对于以上各例的分析，请参阅陈应时《敦煌乐谱解译辨证》，上海音乐学院出版社2005年版，第54—61页。

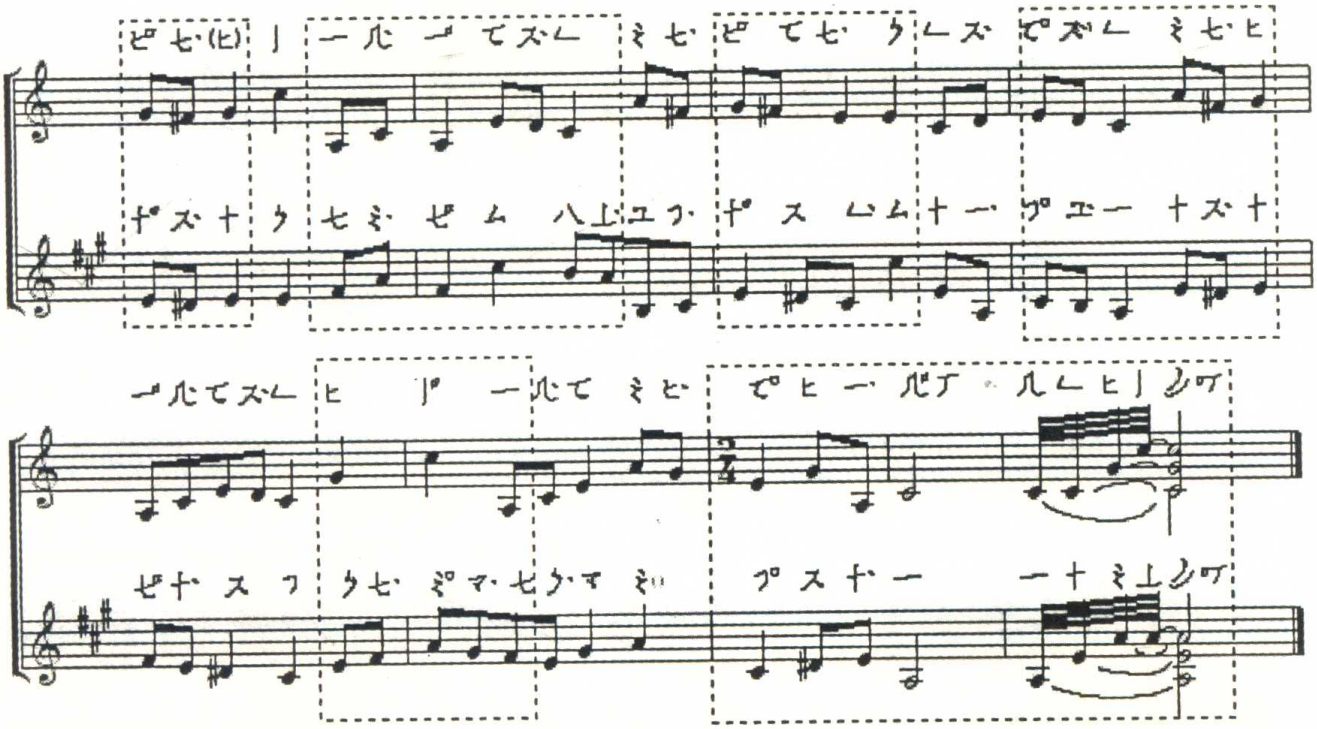


州》，按第二、第三群的调弦，它的旋律被想象的调是否正确，容后再加以释明。”①

由于林谦三在自己没有小拍子的等时值译谱中看不到两首《伊州》的相同旋律，便以两曲自第13个谱字起的旋律有反向进行为由，认为两首《伊州》的旋律就不如像两首《水鼓子》那样一致了。但按下



① 林谦三：《敦煌琵琶谱的解读》，陈应时译，曹允迪校，《中国音乐》1983年第2期，第20页。

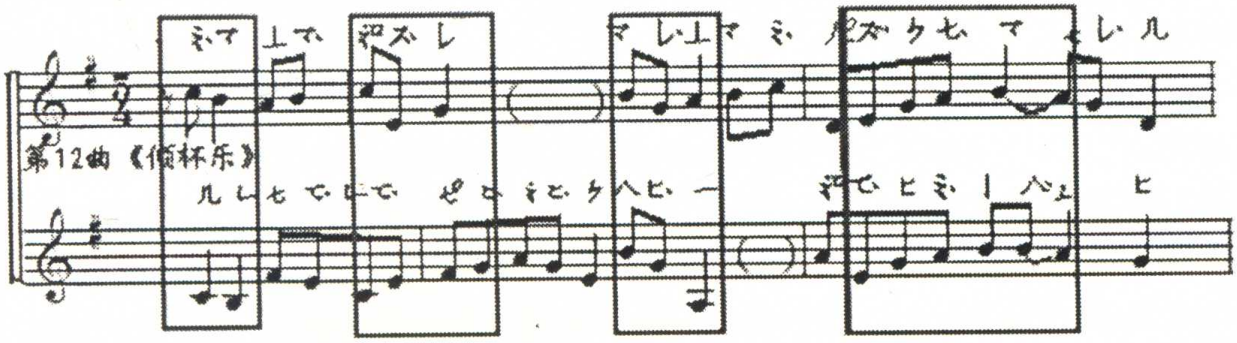


例以“掣拍”为小拍子的译谱来看，例中不乏有用方格所圈出的相同旋律。

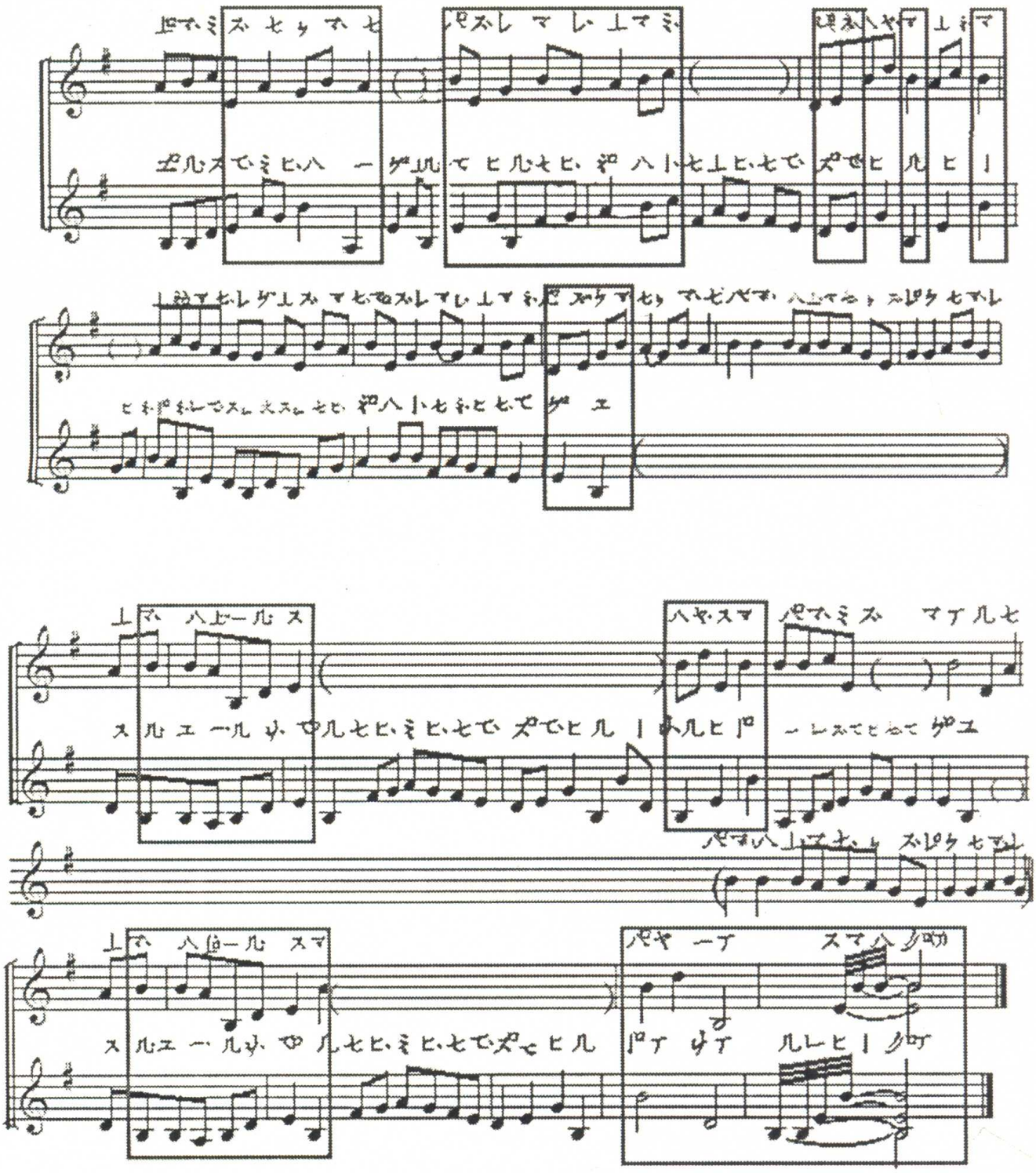
同样的情形亦发生在对第3、第12两首同名曲《倾杯乐》的分析上，由于找不到这两首同名曲中的相同旋律，乃至发生了否定原来所推定的第一组10曲的定弦(Bdga)，不恰当地另立了别种定弦(EAda)。[①]

其实，第一组10曲采用林谦三原定的“Bdga”定弦并没有错，如果用“掣拍”的译谱，再把这两首同名曲用“变宫为角”或“清角为宫”的转调法使之成为同调高、同调式的乐曲，则自然能使两者的旋律能够重合。请看下例：

第3曲《倾杯乐》

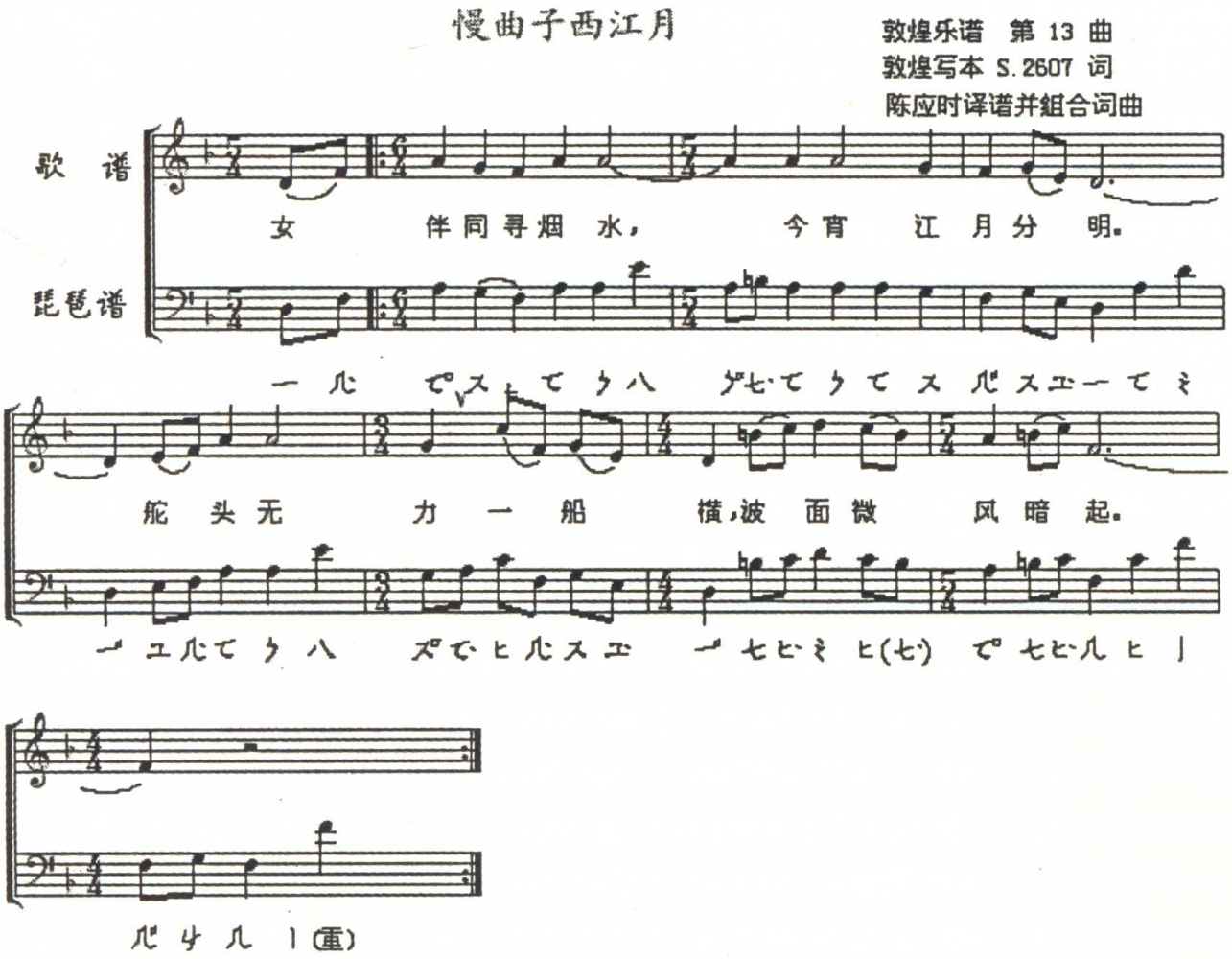


① 陈应时：《敦煌乐谱解译辨证》，上海音乐学院出版社2005年版，第111—132页。



(3)分不清乐曲中的句逗、骨干音、加花音和分解和弦音

在上一节所引林谦三组合的《西江月》曲谱中，由于没有“小拍子”（基本上是由全音符构成的等时值节奏），故就分不清歌曲中的句读、骨干音、加花音和分解和弦音等旋律形态。对于这一点，只要比较下面按“掣拍”译谱而组合的《西江月》上片就可明白，请读者自行将两者比较分析（见笔者译



《慢曲子西江月》）。

如果林谦三当初不轻易否定自己所作“‘ ’号为小拍子”的解释，则上述的种种后果也许就有可能不会发生了。

结束语

林谦三是今世解译敦煌乐谱的第一人，敦煌乐谱是他中国音乐研究中的重中之重。从他留下的敦煌乐谱研究论著来看，他不遗余力，对自己的研究文稿一改再改，显示了他精益求精、严肃认真的学术作风。他的著述为敦煌乐谱研究奠定了结实的基础，为后人进入这一研究领域打开了方便之门。他在敦煌乐谱研究中的所得、所失，都是宝贵的学术财富，它们对任何种类的古谱研究都有一定的启迪作用。他作为敦煌乐谱研究奠基者的历史地位将与敦煌乐谱共同存在。

从敦煌乐谱及其他唐乐古谱译解看唐俗乐调的若干问题

李宏锋

敦煌莫高窟藏经洞（编号第17窟）中的“敦煌乐谱”是古人留给我们的宝贵音乐遗产。20世纪30年代以来，中外许多学者投入巨大精力展开研究，取得了举世瞩目的成果，如林谦三的《敦煌琵琶谱的解读研究》（1955）[①]、叶栋的《敦煌琵琶曲谱》（1986）[②]、席臻贯的《敦煌古乐——敦煌乐谱新译》（1992）[③]、陈应时的《敦煌乐谱解译辨证》（2005）[④]等。这些成果为我们深入认识唐乐风貌，提供了生动直观的材料。

伯希和编号P.3808的敦煌乐谱，存于《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》北面。日本学者林谦三认为，从敦煌乐谱使用的乐调性质判断，这些乐曲应处于唐末（9世纪后半叶）至五代（10世纪前半叶）整整一个世纪之间。[⑤]据饶宗颐等人考察，乐谱的抄写年代明确在长兴四年（933）之前[⑥]，敦煌乐谱保存的应是唐末以来的音乐信息。尽管诸家在乐谱解译方面尚存不同方案，但经过半个多世纪的研究，分歧已主要聚焦在节奏、节拍、演奏法等方面，对乐谱的琵琶谱性质及乐曲分组、定弦、音位等的判断，基本取得一致意见，这些成果为探讨唐代俗乐宫调理论提供了可贵资料。

本文即以学界对敦煌乐谱的解读为基础，同时参照其他唐传古谱研究成果，结合相关文献记载和当时实践情况，从音乐理论和实践关系角度探讨唐俗乐二十八调的某些特征，希望为深入认识唐宋音乐宫调理论提供参考。

一、“七宫”还是“四宫”

唐俗乐二十八调的整体宫调结构，是“七宫（均）四调”还是“四宫（均）七调”，历来是人们关注的焦点。若从清代乾嘉学派专论算起，中外学者在这一问题上已纠缠了200多年。持“四宫”说者，远者如清代凌廷堪（1755—1809）的《燕乐考原》、陈澧（1810—1882）的《声律通考》，将四宫

---

① [日]林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版。

② 叶栋：《敦煌琵琶曲谱》，上海文艺出版社1986年版。

③ 席臻贯：《敦煌古乐——敦煌乐谱新译》，敦煌文艺出版社1992年版。

④ 陈应时：《敦煌乐谱解译辨证》，上海音乐学院出版社2005年版。

⑤ 同①，第34页。

⑥ 饶宗颐：《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》，《音乐艺术》1990年第4期。

与琵琶四弦相联系，认为每弦生成一均，可得七调，四弦共计二十八调；[①]近者如杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》对“七宫”的质疑[②]，黄翔鹏先生在杨荫浏质疑的基础上进一步论证，认为唐乐四宫有其实践基础，与宋代“七宫”结构的二十八调存在“断层”。[③]持“七宫”说者，或据沈括《梦溪笔谈·补笔谈》、张炎《词源·十二律吕》等宋人论述，认为唐宋宫调传统具有一致性；[④]或据唐代琵琶音位、印度乐调理论和近世工尺七调等情况，论证二十八调结构为“七宫四调”。[⑤]前人的思辨成果，代表着学术发展的不同阶段，无论正反方观点，对深入认识唐俗乐调结构都有启发。二十八调是唐人对宫调理论的系统总结，其依托基础是唐代丰富的音乐实践。本节以此为视角，从唐俗乐调的实践基础和历史传统两方面，对二十八调的整体结构略陈己见。

1.从“四宫”之实，证“四宫说”之失

清代学者凌廷堪与陈澧等人的“四宫说”，表面看似乎以唐代琵琶实践为基础探求二十八调含义。然而，诚如林谦三指出：“凌廷堪不明唐琵琶之真相，为唐段安节《琵琶录》之不明了的琵琶七运之记载与《辽史》之四旦说所惑。因燕乐有二十八调，遂创为琵琶‘一弦具七调，四弦故二十八调’之谬说。陈澧亦承其说而稍加扩充。”[⑥]对于此等“特异”之谬说，林氏《隋唐燕乐调研究》第八章已有详尽驳斥，不赘。这里重点考辨近年来为学者倡导的“四宫说”。

近年来，“四宫说”中的“四宫”所指到底何物？杨荫浏先生之所以对“七宫说”提出质疑，原因之一是对民间器乐演奏“重四宫”现象的思考。他说：“从保存到今天的某些古老乐种看来，西安鼓乐用‘上、尺、六、五’四调，福建南乐用‘四腔、五腔、五腔四仪、倍思’四调，智化寺管乐用‘正、背、皆、月’四调；从相对的音高关系而言，他们所用的四调，可以说，基本上是相同的，而且所谓四调，实际上都是古代所谓四宫。”[⑦]《中国音乐词典》对“四宫”间的相互关系，有进一步说明：“（四宫）传统宫调系统中最普遍使用的一种。包括互成五度关系的四种调高上的七声音阶。俗称四调。四宫传统的形成，与筚篥、四弦琵琶、曲笛等民间乐器的旋宫性能有关。”该词条还列举“姜白石常用四宫”、“福建南音四宫”、“西安鼓乐四宫”（均合今调C、D、F、G）、“智化寺京音乐四宫”（合

---

① （清）凌廷堪：《燕乐考原》（卷二），载哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编《燕乐三书》，黑龙江人民出版社1986年版，第85—86页；（清）陈澧：《声律通考》卷六“唐宋辽俗乐二十八调考”，《续修四库全书》（第116册）影印本，上海古籍出版社2003年版，第301—315页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第263页。

③ 黄翔鹏：《唐燕乐四宫问题的实践意义——杨荫浏〈中国古代音乐史稿〉学习札记》，载黄翔鹏《溯流探源——中国传统音乐研究》，人民音乐出版社1993年版，第213—220页。

④ 王光祈：《中国音乐史》，广西师范大学出版社2005年版，第76—86页。

⑤ 如［日］林谦三：《隋唐燕乐调研究》，商务印书馆1934年版；赵宋光：《燕乐二十八调的来龙去脉》，中国艺术研究院音乐研究所1963年油印本；陈应时：《唐宋燕乐角调考释》、《燕乐二十八调为何止“七宫”》等文，分别载于《广州音乐学院学报》1983年第1期，《交响》1986年第3期；赵为民：《唐代二十八调理论体系研究》，商务印书馆2006年版。

⑥［日］林谦三：《隋唐燕乐调研究》，商务印书馆1934年版，第116页。

⑦ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第263页。

今调^{b}B、C、^{b}E、F）、“曲笛易奏四宫”（合今调G、A、C、D）和“四相琵琶四宫”等，对民间器乐所重之“四宫”作进一步说明。①

以上论述表明，近人“四宫说”中的四宫（调高）乃是乐音五度关系链中顺次相邻的四个调高。若据重四宫判定二十八调为“四宫七调”，其理论体系中的四个调高，必须首先满足“互成五度关系”这一前提，否则“四宫说”难以成立。那么，唐代二十八调理论指导下的乐曲宫调，其相互关系如何？

首先，从敦煌乐谱的相关研究成果看，被划分为三组的敦煌琵琶谱，分别使用了三种不同定弦，译谱结果代表三种不同调高。林谦三的译谱表明，三组乐曲定弦为“B—d—g—a”、“A—c—e—a”和“A—$^{\#}$c—e—a”，对应调高分别为1=G、1=C和1=A；②叶栋对琵琶定弦相对音程关系的判断与林谦三相同，仅各组乐曲调高有别，为：1=^{b}B、1=F和1=D；③陈应时先生译解的三组乐曲调高与林谦三相同④。敦煌乐谱作为唐末音乐的直接反映，各曲宫调应可纳入二十八调体系。但以上每种译解方案呈现的三种调高，均无法构成连续五度关系，尤其第二、三组定弦间的小三度调关系，实难纳入“重四宫”框架。诸种敦煌乐谱的定弦方案，未对二十八调“四宫说”形成有力支持。

其次，从文献记载看，唐末段安节《乐府杂录》是完整记载二十八调的最早文献。若将其中的“羽、角、宫、商”看作四种调高，无论将“角”视为“正角”还是“闰角”（变宫），同样不能形成连续的五度链条。相比《乐府杂录》，《唐会要》的俗乐调名更早。现将《唐会要·诸乐》记载的“天宝十四调”（归属不明的“金风调”除外）调名，按“之调式”系统整理如下，以便进一步了解各调间的内在逻辑关系（见表1）。⑤

表1 《唐会要》“天宝十四调”结构表

律调	仲 吕	黄 钟	林 钟	太 簇	南 吕	……
宫		黄钟宫	林钟宫 ［道宫］	太簇宫 ［沙陁调］		……
商	中吕商 ［双调］	黄钟商 ［越调］	林钟商 ［小食调］	太簇商 ［大食调］	南吕商 ［水调］	……
羽		黄钟羽 ［黄钟调］	林钟羽 ［平调］	太簇羽 ［般涉调］		……
角			林钟角调	太簇角		……

注：宫调归属不明的“金风调”暂未列入。

① 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典》，人民音乐出版社1985年版，第367—368页。
② 参见［日］林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版。
③ 参见叶栋《唐乐古谱译读》中的译谱，上海音乐出版社2001年版。
④ 参见陈应时《敦煌乐谱解译辨证》中的译谱，上海音乐学院出版社2005年版。
⑤ 参见（宋）王溥《唐会要·诸乐》（卷三十三），日本东京中文出版社1978年版，第615—618页。

上表中各列律高按五度关系排列，各行调名按《唐会要》中的“宫、商、羽、角”顺序排列，［ ］中的调名为“时号”。显而易见，含义明确的天宝年间的13种调名，分布于互成五度关系的“五宫”（均）之中，并非“四宫说”认定的“四均”。“天宝十四调”是当时太乐署乐曲实际使用的乐调，真实性不容置疑。《唐会要》记载与《乐府杂录》的理论总结一样，均未明确体现出二十八调的“四宫”（均）结构特征。[①]

2.“七宫”的实践基础与历史传统

敦煌乐谱和唐代典籍反映出的这一情况，使我们有必要考虑从“七宫”（均）角度认识二十八调。那么七均乃至更多均的旋宫转调在唐代音乐尤其器乐演奏中有实践基础和技术保障吗？答案是肯定的。

以当时最流行的乐器——琵琶为例，若仅从四弦四柱琵琶的单一定弦情况看，20个音位实难奏全十二律吕，在一种定弦法中几乎不能实现七均旋宫。[②]值得注意的是，唐代音乐实践中的琵琶旋宫，并非仅由一种定弦法完成；乐工是依靠多种不同定弦方案的灵活转换，实现七均乃至十二均旋宫的。这一点，在日本古乐书《三五要录》保存的《乐书要录》卷八对琵琶十二律旋宫的理论总结中，可以清晰地看到。

据林谦三考证，藤原师长（1138—1192）编撰的《三五要录》，是妙音院流的琵琶谱继承，卷首载有关于琵琶音律和调弦的重要资料。此书（一）《调子品》详细记载了琵琶十二均旋宫得八十四调的方法，恰是现已散佚的《乐书要录》卷八的部分内容，其文曰：

> 十一月，黄钟均：黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，蕤宾为变徵，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫。
>
> 右吹太簇律管，缓子弦应之。自余三弦，依平调调之。调讫，然后急大弦（急一律），打中指第三应之，声即黄钟均也。
>
> 散声：大弦黄钟——宫；第二姑洗——角；第三南吕——羽；子弦太簇——商。
>
> 右中指大弦、子弦，无名指第二、第三弦，小指大弦，并是均外之声，非其黄钟所管，故废而不用。
>
> 六月，林钟均：林钟，南吕，应钟，大吕，太簇，姑洗，蕤宾。
>
> 右黄钟调缓大弦（缓一律），应头指第三声，当应钟；余三弦依旧不改。林钟均，今时

---

① 若将《教坊记》记载的“高般涉调”及其他唐代文献中的调名汇入，则呈现出的“均”数远非五种。另，岸边成雄已指出，唐天宝十三载乐调是按“之调式”体系排列的（参见岸边成雄《唐俗乐二十八调之成立年代》，秦序译，载［日］岸边成雄《唐俗乐调研究》，中国艺术研究院音乐研究所1987年油印本，第56页），本表即据此原则整理。事实上，若按“为调式”体系梳理《唐会要》调名，将得到“六均”的结果，同样与“四宫说”不符。

② 笔者曾对《乐书要录》卷八记载的琵琶十二律旋宫时的11种定弦音位进行统计，其中仲吕均定弦可奏全12律，夷则均定弦可奏出10律，其余9种定弦最多演奏11律。不仅如此，由于唐乐琵琶定弦中“偏音不作散声”的惯例，即便奏出11律的琵琶，其旋宫可能也不会超过四均。《乐书要录》卷八的相关记载，保存于日本古乐书《三五要录》之中，参见［日］林谦三《东亚乐器考》之“琵琶旋宫十二均表”，钱稻孙译，人民音乐出版社1962年版，第267页。

平调是也。

散声：应钟——角；姑洗——羽；南吕——商；太簇——徵。

《乐书要录》为唐武后敕撰，是对当时音乐理论的系统总结。以上所记为琵琶十二均旋宫中前两均的定弦法与音列用音。作者从黄钟均开始，按五度相生顺序，详细描述了林钟均、太簇均、南吕均、姑洗均等的调弦方式与音列；辗转相生十二次至仲吕均，最后从仲吕均回到黄钟均，实现十二律旋宫。从仲吕均返回黄钟均，《乐书要录》记载方法如下：

黄钟均：右缓第二弦（缓一律），与无名指大弦同声，声当姑洗，余弦不移，即复本位，归黄钟之调。更缓大弦（缓一律），与头指第三相应，余弦不移，即是平调，林钟均也。欲审晓旋宫之意，故重述二调。[①]

林谦三还根据《乐书要录》卷八记载，将琵琶十二均旋宫定弦，整理为“琵琶旋宫十二均表”。诚如林氏所言：“这十二均调，除平调外，都像是为了说明旋宫理论而造论，未必是实际用过的，然而唐代有数十种的琵琶定弦法，乃是事实。”[②]从十二均定弦法看，除林钟均和太簇均定弦法相同外，其余每均定弦均不相同，这是唐乐琵琶实践“七宫”（均）的重要保障。《乐书要录》列举的十二均调，虽然在琵琶演奏中未必全用，且各均使用频率也不相同，但这种理论上对琵琶旋宫法的归纳，却向世人阐明了唐代琵琶七均乃至十二均旋宫的可能性和真实性。《乐书要录》记载的琵琶“转轴调弦”的旋宫方式，对深入认识唐俗乐调在琵琶上的应用，以及二十八调的理论结构等问题，有重要启发。

敦煌莫高窟初唐第220窟有一幅著名的奏乐图。右侧乐队组合中的琵琶演奏者，尤为引人瞩目。演奏者弹奏一件花边形音箱五弦琵琶，在筝、排箫、筚篥、方响、琵琶、横笛、鼓等的合奏中，她的动作似正在调弦——左手转动弦轴，右手拨弦弹奏。这种“转轴拨弦”的情景，不禁让人想起白居易长诗《琵琶行》中的描写。由于整幅图像描绘的是乐队演奏进行时场景，笔者大胆推测，这位琵琶乐人的调弦行为很可能是在琵琶声部间歇时，通过更改调弦法“换调”（均），以满足后面乐曲中新的调式、调性要求。[③]这幅画画工精细，具有强烈的写实倾向，如琵琶的五弦四柱形制、方响的上下层各八枚形制，都有清晰准确的反映。画中琵琶“转轴调弦”应非空穴来风，有可能是当时琵琶调弦换均情景的生动再现。这幅画作从另一侧面展示出唐代琵琶强大的调高转换能力和旋宫转调的具体操作方式。

---

① 《三五要录》记载的《乐书要录》卷八内容，转引自[日]林谦三《东亚乐器考》，钱稻孙译，人民音乐出版社1962年版，第264—267页。

② [日]林谦三：《东亚乐器考》，钱稻孙译，人民音乐出版社1962年版，第267—268页。

③ 当然，我们同样可将画面解释为琵琶演奏中的“跑音”，乐工系正在调弦定音使音准恢复正常。但从敦煌礼佛壁画的神圣性、严谨性和规范性看，这种推测的可能性不大。无论如何，这种乐队合奏中的琵琶调弦，不能排除其“以移均换调为目的”的可能。

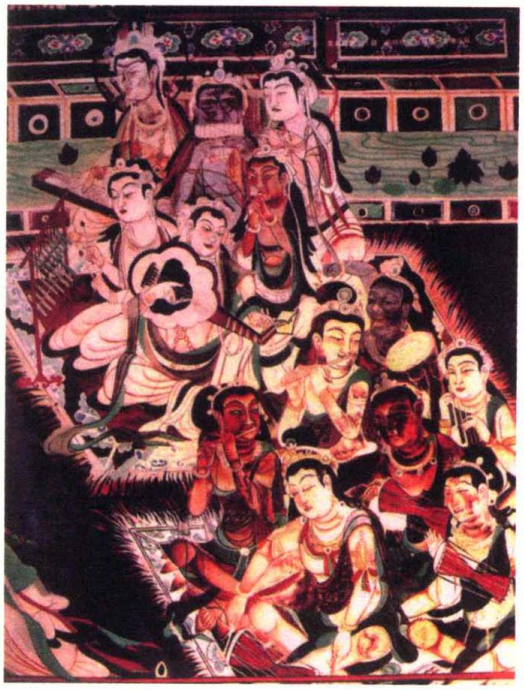


图1 初唐，敦煌第220窟乐队壁画

图2 敦煌第220窟壁画中的琵琶伎乐（局部）[①]

另据藤原贞敏［807—867，唐开成三年（838）入唐，曾在扬州随琵琶博士廉承武学习琵琶］从唐朝传回的《琵琶诸调子品》记载，用于琵琶的二十八调，几乎每调都有各自独立的调弦方法。[②]尽管“藤原贞敏对于日本奈良时代以来的琵琶调子谱与调弦法作了大幅度的改革，即把日本传统的调弦法与从唐朝学来的多种调弦法加以综合”[③]，《琵琶诸调子品》中的调名也未与唐二十八调完全吻合，但唐代琵琶演奏中存在数十种定弦法，则是不争的事实。这些种类丰富的定弦方式，为琵琶实践“七宫四调”结构的二十八调，提供了有力的技术保障。演奏者完全可根据不同调名提示，通过更改琵琶定弦，实现七均乃至十二均旋宫。

唐代旋律乐器除琵琶外，尚有筚篥、笛、箫、篪等管色乐器，筝、瑟等齐特（Zither）类弹拨乐器，以及大笙、小笙等匏类乐器。对于管色乐器，唐人早已认识到其旋宫的便利和卓越性能。北宋陈旸《乐书》卷一四八“双管、黄钟管、大吕管”条引唐人李冲之语曰：

> 管有一定之声，弦多舒缓之变。故舍旋宫琵琶，制旋宫双管。法虽存于简易，道实究于精微矣。[④]

---

① 图片参见刘东升、袁荃猷编《中国音乐史图鉴》（修订版），人民音乐出版社2008年版，第109页。

② 参见［日］林谦三《东亚乐器考》中整理的“《琵琶诸调子品》所载二十八调及其定弦法表”，钱稻孙译，人民音乐出版社1962年版，第270页。

③ 张前：《藤原贞敏考》，《中国音乐学》1997年第2期，第27页。

④ 参见陈旸《乐书》卷一百四十八“双管、黄钟管、大吕管”条，清光绪丙子春刊本。

李冲之论说明，早在唐代人们便认识到弦乐器琵琶和管乐器均可实践旋宫转调。但因弦乐器音高难以固定，故更倾向使用“有一定之声”的管作应律乐器，以双管相互配合方式将旋宫理论付诸实践。其具体方法就是陈旸接下来描述的“大吕管通五均”、“黄钟管通七均”（《乐书》卷一四八），即双管中的黄钟管吹七均（翻七调），大吕管吹奏五均（翻五调），合计共十二均，实现十二律八十四调“旋相为宫”。

筝类乐器上的二十八调旋宫，是通过“移动琴码改变定弦”方式实现的，恰如《乐府杂录》所说“筝只有宫、商、角、羽四调，临时移柱，应二十八调”①。日本古乐书《类筝治要》载有筝的十二均旋宫法，与《三五要录》所载琵琶十二律旋宫相应。②笙类乐器通过更换“义管”的方式拓展调域，实现更多均旋宫，此如陈旸《乐书·义管笙》所言：“大乐所传之笙，并十七簧。外设二管，不定置，谓之‘义管’。每变均易调，则更用之。”③

唐代器乐旋宫实践中，无论琵琶的更改定弦、管色的双管配合，还是筝的临时移柱、笙的更换义管，本质都是通过运用两件（或更多）定调不一的同种乐器，丰富音列或实现不同调高转换，我们称之为“阴阳旋宫”。这一传统甚至可从舞阳贾湖双笛、商代陶埙、西周中义钟与柞钟、曾侯乙钟磬与双篪、马王堆出土双笛等音列组合中觅得渊源。虽然这种阴阳旋宫之法在古代文献中若隐若现，但其历史悠久并至今仍有遗存，的确是实践中一种简单高效、灵活方便的手段。④唐代乐工正是继承这种古老的旋宫方式，在不同乐器合奏中完美呈现二十八调的魅力，实践着七均乃至十二律吕旋相为宫。无论从宫调传统的悠久历史，还是唐代音乐的现实需要和技术手段等方面看，“七宫”（均）作为二十八调的基本结构，都有其存在的合理性。

3.“重四宫”在唐乐实践中依然存在

肯定唐俗乐二十八调为“七宫四调”结构，并不意味着否定“重四宫”在实践中的存在。单一乐器或一种定弦法提供的律高有限，使旋宫难免受到局限。“许多民间乐器往往不能全部奏出（或准确奏出）十二律体系的所有十二个音。以曲笛为例，最高旋宫技术可翻七调（均），但最易奏出的十个乐音却限制在四宫范围以内。”⑤某类乐器总有最适合演奏的几个调，进而表现出所谓“重四宫”的特征。这种现象使器乐的宫（均）转换更为灵活，既可通过改变定弦、更换义管或乐器的方式实现，也可在同一定弦法或同件乐器上，利用有限音律实现小范围旋宫。对后者而言，最便捷的形式就是近关系转调，使音乐表现出二宫、三宫、四宫特征。“重四宫”实践与传统音乐中“五正声”主导密切相关，极大地拓展了五声性旋律的调域范围，呈现出“变声”与“正声”交错为用的丰富色彩。

---

① （唐）段安节：《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第64页。

② 参见［日］林谦三《东亚乐器考》，钱稻孙译，人民音乐出版社1962年版，第178页。

③ （宋）陈旸：《乐书》卷一百四十八之“义管笙”条，清光绪丙子春刊本。

④ 参见秦序、李宏锋《中国古代乐律实践中的智慧闪光——“阴阳旋宫法”实践与理论初探》，《音乐研究》2012年第4期。

⑤ 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典》，人民音乐出版社1985年版，第367页。

以叶栋译谱的唐传五弦琵琶谱为例，其中的《王昭君》、《圣明乐》和《何满子》三曲，定弦为“E—B—d—#f—a”，均标为“大食调”，但三者采用的调式、调性却迥异。[①]《王昭君》为E徵下徵音阶，《圣明乐》为E商正声音阶，《何满子》则为E徵清商音阶。在同一种定弦法中，宫音位置呈现出A宫与D宫的转换；七声音阶则因变声选择不同，有下徵音阶、正声音阶和清商音阶的区别。另，《唐会要》所载“天宝十四调”中使用最频繁的调高，同样是构成五度关系的黄钟均、林钟均和太簇均，计“三宫”（均），全部宫调在五均范围内（金风调除外）。这些情况都说明，重四宫在唐代音乐实践中是真实存在的，是乐曲近关系转调最灵活便捷的手段之一。

综上，二十八调为“七宫”还是“四宫”，应从理论体系与实践操作两方面探讨，不能混为一谈。唐代的俗乐二十八调理论是对当时宫调运用情况的理论概括与提升，其对象所指是整个唐代音乐实践，并非某类乐器或某种定弦法的宫调情况。作为一个完整严密的理论体系，二十八调为“七宫四调”结构；其与“二十八中管调”相互配合，以“阴阳旋宫”方式，共同实践十二均八十四调旋宫理想，成为唐代音乐文化高度繁荣的理论基石。

另一方面，对于当时器乐演奏而言，重四宫是乐工选择的拓展单一乐器（调弦法）调域的有效手段，在方便乐器旋宫、丰富调性色彩方面有不可替代的作用。重四宫并不是对二十八调“七宫”（均）系统的否定，而是对七均旋宫实践的丰富和补充。二十八调的“七宫”（均）结构，与实践中的重四宫操作相辅相成、交互为用，共同建构出唐俗乐调理论与实践的广阔天地。这也是后经杨荫浏先生否定的“燕乐四宫说”[②]的真正价值所在。

二、敦煌乐谱中的“角调”音阶及应用

二十八调中的“角调”历来为学者关注，在音阶形式、调式类型、主音位置以及唐宋角调是否一致等问题上莫衷一是。由于相关记载匮乏，加之角调乐曲在唐代数量最少（相比商调、羽调、宫调而言），至宋代教坊又大数失传，为后人考索设置了障碍。令人兴奋的是，敦煌乐谱第一组中十首乐曲的音律组织，为了解角调特征提供了鲜活例证。本节以敦煌乐谱解译成果为基础，分析第一组乐曲的音位、音列、调式等宫调特征，力求对二十八调中的角调有进一步认识。

1.对敦煌乐谱第一组乐曲宫调的已有认识

关于敦煌乐谱第一组琵琶曲的定弦，林谦三早在20世纪50年代就提出“B—d—g—a”方案，将四弦音程确定为“小三度—纯四度—大二度”。[③]1969年，林谦三在《敦煌琵琶谱的解读》一文中又将第

---

① 参见叶栋《唐乐古谱译读》之“唐传五弦琵琶谱译谱”部分，上海音乐出版社2001年版，第228—235页。

② 参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第437、440页。

③ 参见［日］林谦三《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》，《奈良学艺大学纪要》，1955年第5卷第1期。此文后经林氏增订，由潘怀素先生译成中文，名为《敦煌琵琶谱的解读研究》，由上海音乐出版社于1957年出版。

一组定弦更改为“E—a—d—a”，四弦音程为“纯四度—纯四度—纯五度”。[①]对于林谦三的两种不同定弦，陈应时先生曾作重新推定，结果和林氏在《敦煌琵琶谱的解读研究》中的见解相同，因此认定林谦三在1955—1957年间提出的敦煌琵琶谱三组定弦是正确的。[②]叶栋在早期敦煌乐谱研究中，曾推定第一组琵琶定弦为“d—f—g—c^1”。后经应有勤等人撰文《验证〈敦煌曲谱〉为唐琵琶谱》[③]、陈应时撰文《论敦煌曲谱的琵琶定弦》探讨，叶栋也修正了原有观点，将第一组定弦调整为“d—f—^{b}b—c^1”。以上研究表明，将琵琶四弦音程确定为“小三度—纯四度—大二度”，是敦煌乐谱第一组乐曲定弦的最优解。

在明确第一组乐曲琵琶定弦的基础上，一些学者对这十首乐曲的调式、调性做出判断。林谦三认为第一组定弦只能作为变调（变徵调或变宫调）理解，十首乐曲调式应为“变徵调”或“变宫调”。[④]叶栋认为：“成群的十首分曲的调式调性从其结音来说，相当于^{b}B仲吕宫的角调式。”“第一组十曲，虽以六声音阶为主，但前五曲具有燕乐音阶的特点（有时出现降si闰→羽音），后五曲则为清乐音阶（相当于今之自然大音阶）。”[⑤]陈应时先生也主张“第一群10曲，从调式上分析，均应归入角调式”[⑥]。将敦煌乐谱第一组十曲认定为角调式，是目前大多学者的共识。

敦煌乐谱各曲由于缺少调名标记，给译解工作带来很大困难。然而，乐谱没有标记调名，并不意味着乐曲没有“调”的归属。抄写于五代长兴四年（933）之前的敦煌乐谱，在唐代俗乐繁盛和二十八调理论渐趋完善的背景下，各曲宫调特征都应在既有理论体系中获得明确定位。从第二组（10—20首）、第三组（21—25首）乐曲同属正声音阶宫调式情况看，第一组十首乐曲也应有统一的宫调归属。仔细分析这十首乐曲音列，若将它们笼统地视为角调式，尚有一些不能解释的情况。

以叶栋的译谱为例，首先，如判定十首乐曲为D角调式，则^{b}B为宫。对于不含^{b}A音的乐曲而言，可将用音归入^{b}E均（参见表2各曲音位），形成“^{b}E均—^{b}B宫—D角调式”模式。由于这些乐曲音阶存在五声、六声、七声甚至八声多种情况，含有^{b}A音的第一、二、四、五曲，采用的是^{b}B宫清商音阶。^{b}A并不在^{b}E均之列，仅用^{b}E均一种模式，难以概括第一组乐曲的宫调特点。

其次，将“D角调式”解释为二十八调中的角调，情况又如何呢？由于D音比^{b}E均均主低半音，处于^{b}E宫正声音阶“闰”（变宫）的位置，即“闰角”，可视为二十八调中的“闰角调”。但这种归纳不能解释上述四曲中的^{b}A音，必须引入新的^{b}A均，才能涵盖这些带有清商音阶风格的乐曲。这样的话，乐曲“煞声”（结音、结束音）D便处于^{b}A均变徵位，不可避免地出现“变徵调”。由于二十八调体系无变

---

① 参见[日]林谦三《敦煌琵琶谱的解读》，收入日本东洋音乐学会编“东洋音乐选书”之《雅乐——鼓乐谱的解读》，东京音乐之友社1969年版，第202—234页。该文中译本由陈应时译出，见《中国音乐》1983年第2期。

② 参见陈应时《论敦煌曲谱的琵琶定弦》，《广州音乐学院学报》1983年第2期。

③ 应有勤、林有仁、孙克仁、夏云飞：《验证〈敦煌曲谱〉为唐琵琶谱》，《音乐艺术》1983年第1期。

④ [日]林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版，第58页。

⑤ 叶栋：《敦煌曲谱研究》，载叶栋《唐乐古谱译读》，上海音乐出版社2001年版，第3、12页。

⑥ 陈应时：《论敦煌曲谱的琵琶定弦》，《广州音乐学院学报》1983年第2期，第32页。

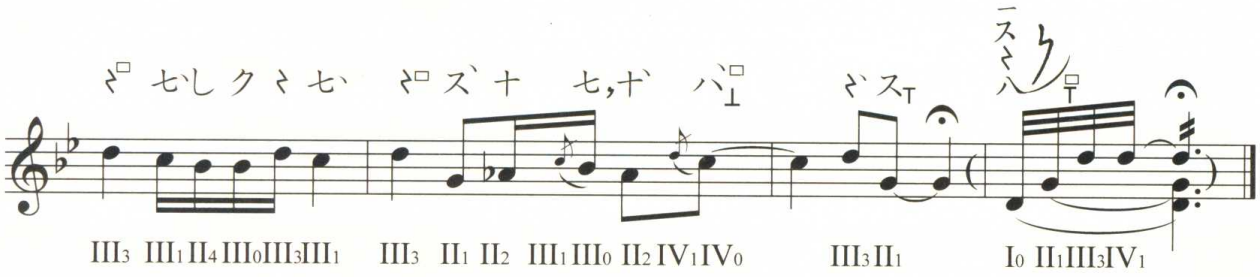
徵调，将十首乐曲的D角调式作^{b}E均或^{b}A均角调解，理由也欠充分。

2.敦煌乐谱第一组乐曲宫调特征分析

鉴于此，我们有必要重新考虑敦煌乐谱第一组十首乐曲的调式特征，以便像第二组、第三组乐曲有统一的宫调归属一样，使之取得在二十八调体系中的统一地位。笔者推断，第一组十首乐曲的煞声并非D，而是G音；乐曲调性并非D角调式，而是^{b}B宫G羽调式。之所以这样判断，理由有三：

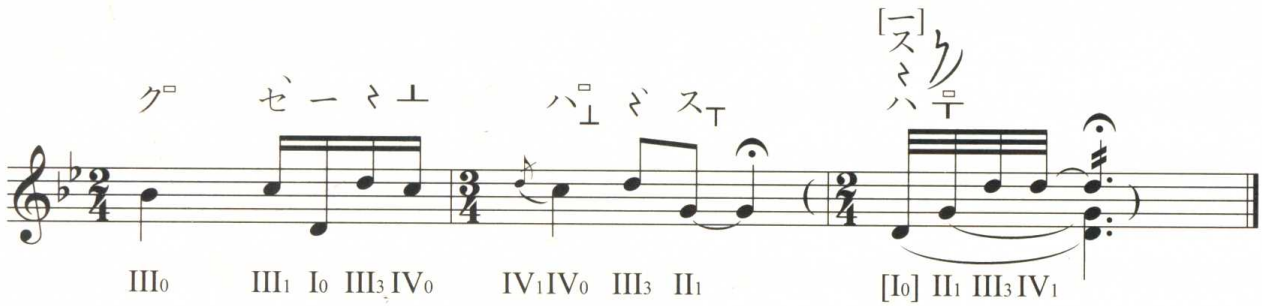
其一，从十首乐曲的结束乐句看，一些乐曲在最后琶音出现之前，旋律已煞于G音；最后的琶音和弦，可能是当时琵琶演奏结尾处的习惯奏法，即白居易《琵琶行》所言“曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛”，起着进一步巩固煞声的作用。琶音和弦的最高音D并非乐曲煞声。例如，第一组第4曲结尾（谱例1，谱中括号为笔者所加，下同）：[①]

谱例1：敦煌乐谱第一组第4曲结尾



上例中括号内的音，即“曲终收拨”之音，旨在强调煞声G，是唐代琵琶曲结束的“固定模式”。第一组第7曲结尾同样如此（谱例2）：

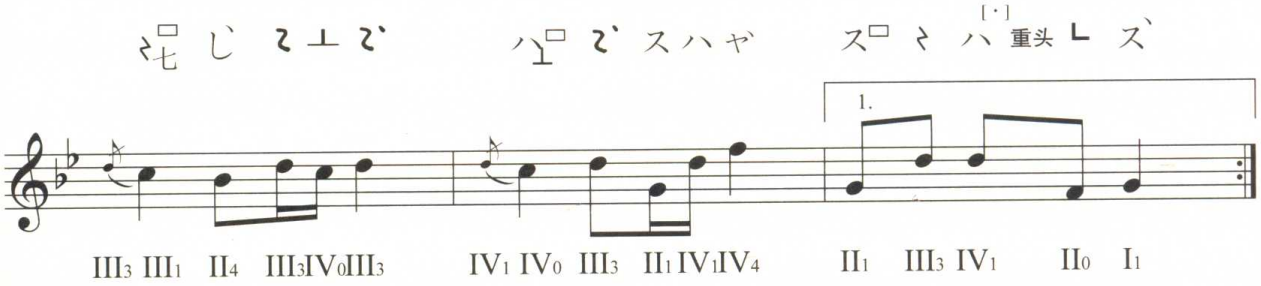
谱例2：敦煌乐谱第一组第7曲结尾



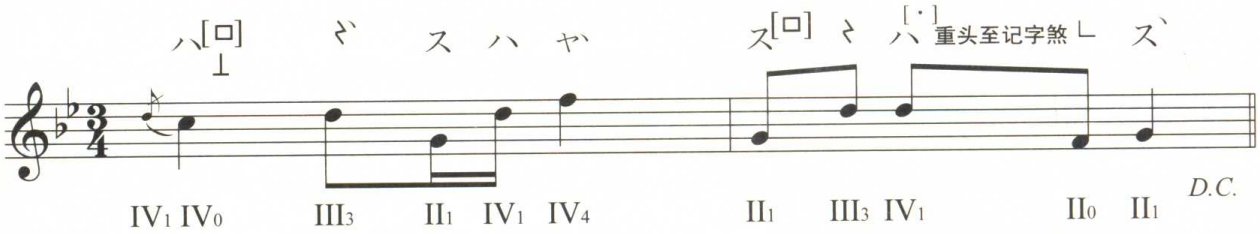
其二，从十首乐曲的乐段结构看，G音在乐曲各乐段结束处，也往往处在煞声位置，是调式主音的重要标志，如第9曲的第一、二乐段结束乐句（谱例3、4）：

① 以下谱例均引自叶栋《唐乐古谱译读》中《敦煌曲谱》译谱部分，上海音乐出版社2001年版，第149—155页。

谱例3：敦煌乐谱第9曲第一乐段结尾

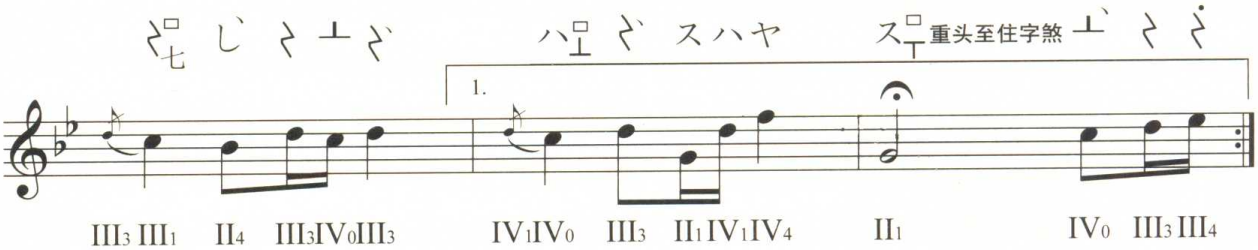


谱例4：敦煌乐谱第9曲第二乐段结尾



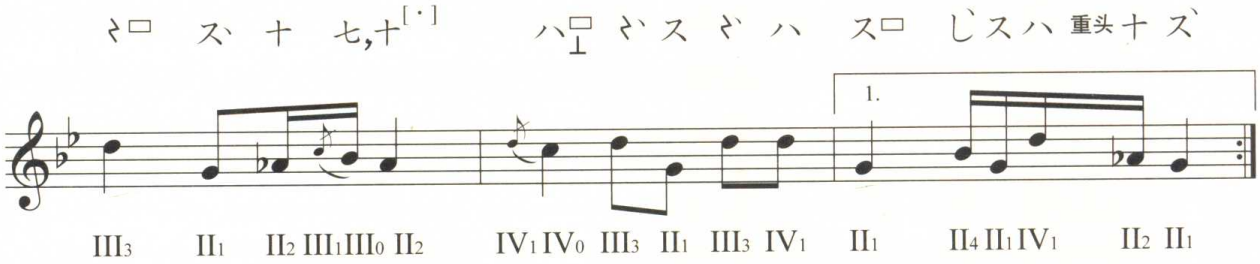
再如第6曲第一段结束句（谱例5）：

谱例5：敦煌乐谱第6曲第一段结尾



第4曲第一段结束句同样如此（谱例6）：

谱例6：敦煌乐谱第4曲第一段结尾



从以上谱例不难看出，G音不仅在第一组乐曲结尾占据主导，也充当着中间段落的结音。将以上谱例与唐传五弦琵琶谱中的《韦卿堂堂》[①]对比：《韦卿堂堂》系按C均角调译谱，煞声及中间各乐段或乐句末音均以B结束，达14次之多，没有一处强调羽音E并以之结束。角调式乐曲《韦卿堂堂》的音阶运用与敦煌乐谱第一组乐曲迥然不同，从另一侧面说明后者并非典型的角调式乐曲。

其三，敦煌乐谱第一组乐曲最后的琵琶和弦，均由D、G两音构成，绝大多数为“$d—g—d^1—d^1$”结构。似乎D音数量最多，理所当然应视作主音。然而，琶音和弦中G音的重要性是不应被忽略的。结束琶音旨在奏出乐曲主音和上方五度音，强调乐曲煞于主音（这与第二、三组结束处琶音和弦的功能一致）。从第一组乐曲的定弦与演奏看，这样的和弦结构便于琵琶取音。我们不能因为结束和弦的低音或高音是D，便认为乐曲煞于D音。从和弦中两音的五度关系看，下方五度音显然更为重要，是和弦得以确立的基础（亦可看作“根音”）。综合以上三点，我们有理由判定：敦煌乐谱第一组十首乐曲煞声为G，属^{b}B宫G羽调式，并非D角调式乐曲。

此外，我们也不应孤立地分析这十首乐曲的音阶与调式，不能简单地以“调式”概括其宫调特征。黄翔鹏先生指出，传统音乐的宫调理论，是包含“均—宫—调”三个层次的体系，“同音名的七声，只要是相同音名组成的音阶结构，在古代理论中，就叫做‘均’。每个‘均’里都可以分成三个‘宫’，就是三种音阶，这叫做‘宫’。每一宫里的核心五音，都可构成几种调式，可以是宫商角徵羽各种调式，这叫做‘调’”[②]。

“均—宫—调”理论是分析传统音乐的重要指导，敦煌乐谱宫调结构也应采用这一理念观照，即将第一组全部乐曲用音，统一到“均—宫—调”体系考察。第一组乐曲音阶虽然有五声、六声、七声、八声的不同，但全部用音都可统一到八声五度链之中，即：

^{b}A—^{b}E—^{b}B—F—C—G—D—A

这是以^{b}A为均主的五度链条，敦煌乐谱第一组十首乐曲用音，全部涵盖其中。此五度链除连续七律外，还附加了高于均主半音的“应声”A（相生第七次所得），形成典型的“八音之乐”[③]结构。每首乐曲由于用音选择不同，可形成清商音阶、下徵音阶以及八声至五声等多种形式（详下文）。这种理论概括，不仅将拥有相同定弦法的同组乐曲用音纳入五度链，其宫调也获得了在二十八调体系中的明确地位——角调。据《梦溪笔谈·补笔谈》、《词源·十二律吕》等记载，宋代燕乐二十八调的角调音列，

---

① 参见叶栋《唐乐古谱译读》之“唐传五弦琵琶谱译谱”部分，上海音乐出版社2001年版，第269—272页。

② 黄翔鹏：《中国传统音调的数理逻辑》，载黄翔鹏《乐问》，中央音乐学院学报社2000年版，第238页。

③ 八音之乐，即在七音基础上增加“应声”扩充而得的音阶。《隋书·音乐志》载：“以编悬有八，因作八音之乐。七音之外，更立一声，谓之应声。”应声也可立调，称为“应调”。参见中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编《中国音乐词典》，人民音乐出版社1985年版，第8页。

采用的是加入应声的八音之乐，角音并非“正角”，而是位于变宫的“闰角”。[①]据此分析第一组十首乐曲用音，其宫调基础确属^{b}A均闰角调，结构如下（图3）：

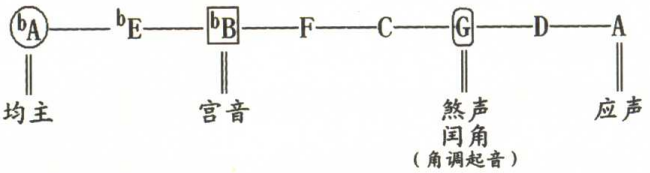


图3 敦煌乐谱第一组乐曲“角调”结构图

这样，敦煌乐谱三组定弦乐曲，就在二十八调体系中分属三种不同的调，进一步证明原曲谱及其音位译解的真实性。敦煌乐谱承载着晚唐以来音乐的重要信息，判定第一组乐曲为角调的意义在于，它向我们清晰地表明：尽管唐宋间音乐历史历经曲折发展，唐代角调乐曲传至宋代教坊已凤毛麟角[②]，但唐乐中的角调理论并未失传，而是在宋人理论总结中得以保存。唐宋间二十八调理论的传承具有一致性，其理论体系并非如人们想象的那样，随着唐宋间音乐“断层”而面目全非。诚如陈应时先生所言：第一组十首乐曲“亦可算是唐五代时期留下来的‘闰角调’了。由此可见，所谓唐代燕乐二十八调为‘四宫七调’，唐代没有‘闰角调’之类的论说，似乎就经不起实践的检验了”[③]。鉴于记载中的唐代俗乐角调曲本来不多，传世唐乐古谱中的角调乐曲亦极稀见，敦煌乐谱十首角调曲对深入探讨二十八调结构与唐代音乐风格的意义与价值，便更加凸显出来。

现据以上分析，把敦煌乐谱第一组十首乐曲的宫调结构整理如下，作为后文进一步讨论的基础。（表2，［ ］内为乐曲省略之音）

---

① 宋燕乐二十八调角调的音列结构，可参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第435-436页。另，宋代《梦溪笔谈·补笔谈》、《词源·十二律吕》、《事林广记·乐星图谱》等文献中记载的音级“闰”，并非王光祈所说的“清羽”，而是比宫音低一律的“变宫”。关于此点学界多有争鸣，虽未达成共识，但“闰处变宫位”实已得到较确凿证明。参见陈应时《“变”和“闰”是“清角”和“清羽”吗？——对王光祈“燕调”理论的质疑》、《再谈“变”和“闰”》、《“变”位于变徵，“闰”位于变宫》等文，均收入陈应时音乐文集《中国乐律学探微》，上海音乐学院出版社2004年版。

② 如《宋史·乐志》卷一百四十二载，宋初教坊所奏四十大曲仅用到“十八调”，已缺二十八调中的十个调，即四个“高调”和七个“角调”（其中高大石角为高调和角调共有）。中华书局1977年版，第3349页。

③ 陈应时：《敦煌乐谱解译辨证》，上海音乐学院出版社2005年版，第125页。

表2 敦煌乐谱第一组各曲宫调结构表①

序号	曲名	均主	宫音	结音	调式	音阶	乐曲所用谱字与音位（设定弦为d—f—^{b}b—c^{1}，高八度译谱）
1	品弄	^{b}A	^{b}B	G[^{b}E]	羽	七声清商	一 几 ㄴ ス 十 2 し 勹 七 ㄣ 丄 八 I$_0$ I$_2$ II$_0$ II$_1$ II$_2$ II$_3$ II$_4$ III$_0$ III$_1$ III$_3$ IV$_0$ IV$_1$
2	？弄	^{b}A	^{b}B	G	羽	八声清商	一 几 ㄴ ス 十 2 し 勹 七 ㄣ ㄢ 丄 八 | ヤ I$_0$ I$_2$ II$_0$ II$_1$ II$_2$ II$_3$ II$_4$ III$_0$ III$_1$ III$_3$ III$_4$ IV$_0$ IV$_1$ IV$_2$ IV$_4$
3	倾杯乐	[^{b}A]	^{b}B	G [A] [^{b}A]	羽	六声下徵	一 几 ㄴ ス し 勹 七 ㄣ ㄢ 丄 八 | ヤ I$_0$ I$_2$ II$_0$ II$_1$ II$_4$ III$_0$ III$_1$ III$_3$ III$_4$ IV$_0$ IV$_1$ IV$_2$ IV$_4$
4	又慢曲子	^{b}A	^{b}B	G[A]	羽	七声清商	一 几 ㄴ ス 十 し 勹 七 ㄣ ㄢ 丄 八 I$_0$ I$_2$ II$_0$ II$_1$ II$_2$ II$_4$ III$_0$ III$_1$ III$_3$ III$_4$ IV$_0$ IV$_1$
5	又曲子	^{b}A	^{b}B	G	羽	八声清商	一 几 ㄴ ス 十 2 し 勹 七 ㄣ ㄢ 丄 八 I$_0$ I$_2$ II$_0$ II$_1$ II$_2$ II$_3$ II$_4$ III$_0$ III$_1$ III$_3$ III$_4$ IV$_0$ IV$_1$
6	急曲子	[^{b}A]	^{b}B	G [A][^{b}A]	羽	六声下徵	一 几 ス し 勹 七 ㄣ ㄢ 丄 八 ヤ I$_0$ I$_2$ II$_1$ II$_4$ III$_0$ III$_1$ III$_3$ III$_4$ IV$_0$ IV$_1$ IV$_4$
7	又曲子	[^{b}A]	^{b}B	G[^{b}A]	羽	七声下徵	一 几 ス 2 し 勹 七 ㄣ ㄢ 丄 八 I$_0$ I$_2$ II$_1$ II$_3$ II$_4$ III$_0$ III$_1$ III$_3$ III$_4$ IV$_0$ IV$_1$
8	又慢曲子	[^{b}A]	^{b}B	G [^{b}A] [^{b}E]	羽	六声下徵	一 几 ㄴ ス 2 し 勹 七 ㄣ 丄 八 ヤ I$_0$ I$_2$ II$_0$ II$_1$ II$_3$ II$_4$ III$_0$ III$_1$ III$_3$ IV$_0$ IV$_1$ IV$_4$
9	急曲子	[^{b}A]	^{b}B	G [A] [^{b}A]	羽	六声下徵	一 几 ㄴ ス し 勹 七 ㄣ ㄢ 丄 八 ヤ I$_0$ I$_2$ II$_0$ II$_1$ II$_4$ III$_0$ III$_1$ III$_3$ III$_4$ IV$_0$ IV$_1$ IV$_4$

① 本分析以日本学者林谦三的敦煌乐谱译解方案，以及叶栋、陈应时等先生的研究成果为基础。三位学者虽然在谱字的绝对音高、节奏、节拍等方面尚存不同意见，但对第一组10首乐曲谱字的柱位、音位、音列等相对音高关系的判断，见解基本一致。为探讨问题方便，本文以叶栋先生的译解为例，设第一组“小三度—纯四度—大二度”的定弦音高为“d—f—^{b}b—c^{1}”。参见叶栋《唐乐古谱译读》中《敦煌曲谱》译谱部分，上海音乐出版社2001年版，第145—156页；陈应时：《敦煌乐谱解译辨证》，上海音乐学院出版社2005年版，第134—153页；［日］林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版，第65—68页。

（续表）

序号	曲名	均主	宫音	结音	调式	音阶	乐曲所用谱字与音位（设定弦为d—f—^{b}b—c^{1}，高八度译谱）
10	又慢曲子	[^{b}A]	^{b}B	G[A] [^{b}A] [^{b}E]	羽	五声下徵	一 凡 ㄴ ス し 乃 七 ㄅ ㄧ ハ ヤ I_0 I_2 II_0 II_1 II_4 III_0 III_1 III_3 IV_0 IV_1 IV_4

三、唐宋二十八调的音阶形式

唐宋二十八调采用何种音阶，也是学界关注的热点之一。这里不拟评判诸家学说，仅就敦煌乐谱和其他唐乐古谱译解反映的情况，从理论体系和实践应用两方面分别探讨。

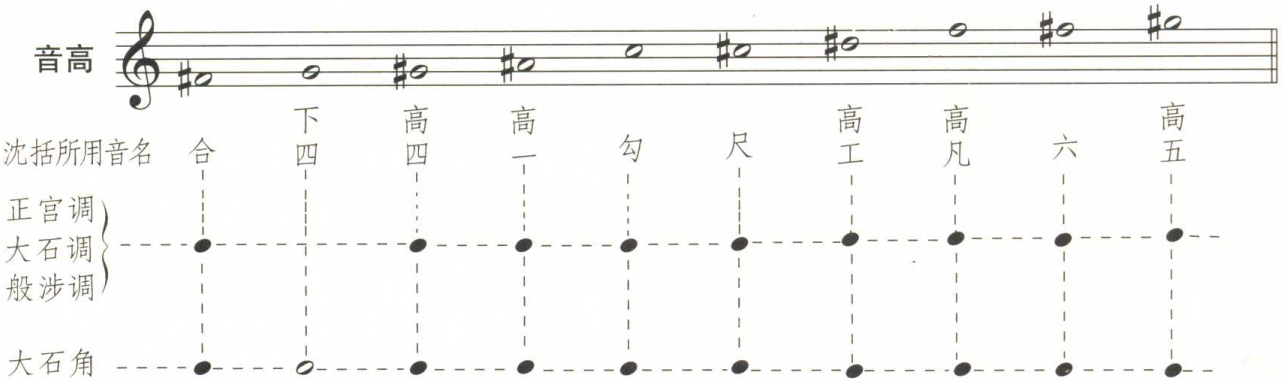
1.二十八调理论体系的音阶基础

从二十八调理论建构方面看，两宋文献（如《梦溪笔谈·补笔谈》、《词源·十二律吕》等）叙述的二十八调体系，都以“正声音阶”为基础描述、命名各调结构。以《梦溪笔谈·补笔谈》所述二十八调第一均为例：

> 今二十八调，用声各别。正宫、大石调、般涉调，皆用九声：高五、六、高凡、高工、尺、勾、高一、高四、合；大石角同此，加下四，共十声。①

据杨荫浏《中国古代音乐史稿》，以上叙述可总结为如下音阶（谱例7）：②

谱例7：《梦溪笔谈·补笔谈》记载的正宫均音阶



以上工尺谱字中，“合”对应正宫调首音“宫”，“高四”对应大石调首音“商”，“高工”对应般涉调首音“羽”，“高凡”对应大石角首音“变宫”。沈括描述正宫调（宫调）、大石调(商调）、

① 中央民族学院艺术系文艺理论组：《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，人民音乐出版社1984年版，第67页。“下四”原作“下五”，据杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）改，人民音乐出版社1981年版，第433页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第434页。

般涉调（羽调）、大石角（角调）各调，采用的是以“合”为宫的正声音阶形式（角调音阶加应声“下四”）。《梦溪笔谈》对其他各调的描述，均与此同，都将正声音阶作为阐述二十八调理论体系的基础。[①]这种被后世张炎《词源·十二律吕》、陈元靓《事林广记·乐星图谱》等继承的阐述方式，是传统乐论以正声音阶为正宗的体现。例如，《隋书·音乐志》中郑译与苏夔的那段著名论述：

> 按今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义；清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。今请雅乐黄钟宫，以黄钟为调首，清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。[②]

从这段否定下徵音阶、维护正声音阶的话中不难看出，正声音阶在官方话语系统中，始终占据主导地位。黄钟象征君主，音阶各音必须以此为首。将起始音黄钟作为宫，五度相生得到的七声音阶，必然是含变徵和变宫的正声音阶。有唐一代，正声音阶作为最基本形式，是建构各类音乐理论的基础。例如，武则天敕撰的《乐书要录》卷五之“七声次第义”曰：“一为宫，二为商，三为角，四为变徵，五为徵，六为羽，七为变宫。”[③]明确列出正声音阶各音级。同书卷五“乐谱”又说：“宫为君，宫音调则君道得，……宫乱则荒。商为臣，商音调则臣道得，……商乱则陂。”[④]承接先秦《礼记·乐记》思想，将宫音比作君王，拥有神圣不可动摇的地位。该书卷七还附有“一律有七声又图”，在论证十二均旋宫得八十四调时，依据的标准同样是正声音阶，如下（图4）：

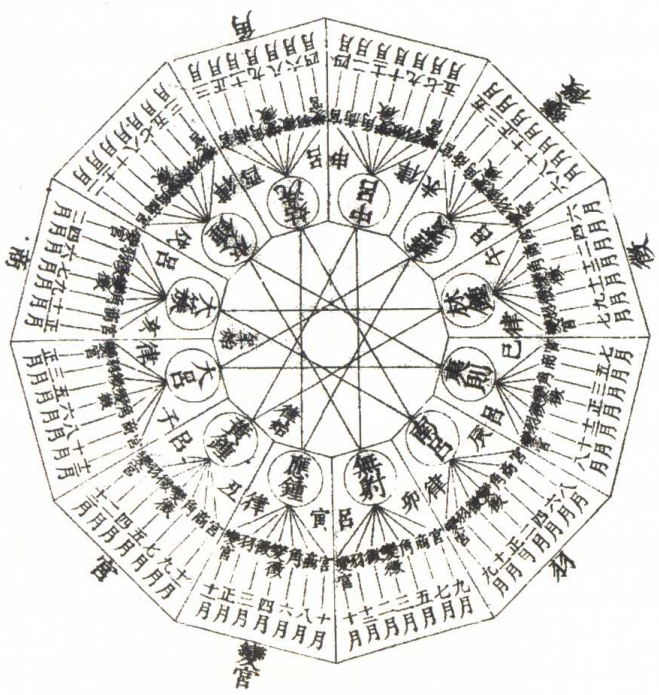


图4 《乐书要录》卷七中的八十四调图[⑤]

① 篇幅所限，不赘。可参看杨荫浏《中国古代音乐史稿》第432—436页中的论述，人民音乐出版社1981年版。

②《隋书·音乐志中》（卷十四），中华书局1973年版，第347页。

③《乐书要录·七声次第义》（卷五），载《续修四库全书》（第113册），上海古籍出版社2003年版（影印本），第3页。

④《乐书要录·乐谱》（卷五），载《续修四库全书》（第113册），上海古籍出版社2003年版（影印本），第5页。

⑤《乐书要录》（卷七），载《续修四库全书》（第113册），上海古籍出版社2003年版（影印本），第22页。

以正声音阶为基础阐发音乐理论，可追溯到先秦时代，以致学界曾以“古音阶”称呼这种音阶。这一方面是“宫为君”、“商为臣”等附会思想使然，也和音乐理论的内在需要有关。任何理论构建都需要一定的定义和标准，以宫音为首按五度相生得到七音，以此七音列为据阐述宫调理论，可使论述建立在统一的“音阶标准器”之上，对于理论的阐发和创建有积极意义。《乐书要录》卷七“律吕旋宫法”曰：

> 夫曲由声起，声因均立。均若不立，曲亦无准。似非之间，好多差误，推校不审，则致迷方。故立诸均，析其声调，理微词简，条流可观。使作者不疑，听者不惑，条环曲备，无相夺伦。《周礼》“大司乐掌成均之法”，《礼运》言“旋相为宫”，今故立均作旋宫之法。[①]

重视音乐实践的唐人，对确立音阶标准器“均”的重要性有深刻认识，所以才会在阐述旋宫理论前先“立均”，“均”立则“调”出[②]。《乐书要录》所载唐人之论表明，当时涉及音阶、宫调等的阐述，都以正声音阶为基础，俗乐二十八调理论亦不例外。无论是《唐会要》对“天宝十四调”的记载，《乐府杂录》对二十八调理论的总结，还是两宋文献对二十八调体系的梳理，其理论阐发都以“立均”为前提，采用的都是正声音阶。正声音阶在音乐理论中占据主导，这个传统是自先秦一以贯之的。

2.二十八调在实践运用中的音阶形式

唐宋二十八调在理论体系阐述中以正声音阶为基础，并不意味着各“调”在实践运用中必须采用正声音阶。二十八调理论体系中的正声音阶（均），只起到确立各“调”音阶框架的作用，每种“调”在实践中呈现出的音阶形式，则丰富多彩、变化万千——既有因宫音位置移动产生的正声、下徵或清商音阶，又有因数量增减而产生的五声、六声、七声、八声音阶，甚至还有因音级临时升降产生的调式变音。下面以敦煌乐谱等唐代古谱译解为例，梳理二十八调在实践中可能采用的音阶形式。

从“均—宫—调”三层次构成理论看，二十八调中各调对应的一“均”音列，在实践中并非仅均主能作宫音，均主上方的纯五度和大二度音同样可作宫，形成新的五正声关系，分别构成下徵音阶（含清角、变宫）和清商音阶（含清角、清羽）。这就是著名的“同均三宫”理论。[③]以此关照敦煌乐谱第一组十首乐曲用音，根据“七律定均，五声定宫”[④]原则，实际旋律宫音并不在^{b}A，而是^{b}B宫。十首乐曲归属的二十八调之“角调”，实践中呈现出多种音阶形态，谱例如下（谱例8）：

---

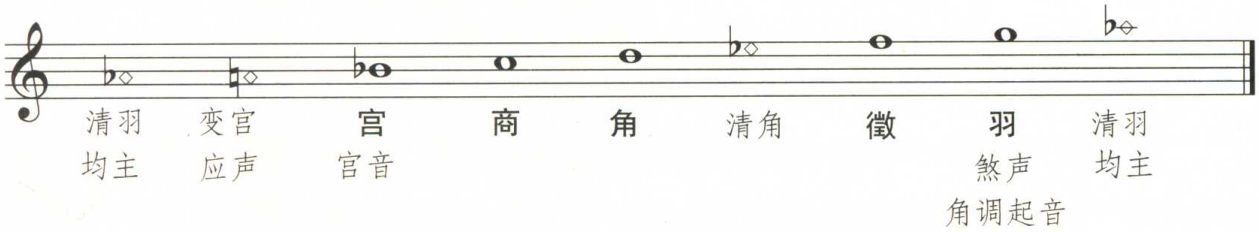
①《乐书要录·律吕旋宫法》（卷七），载《续修四库全书》（第113册），上海古籍出版社2003年版（影印本），第16页。

②《国语·周语下》载伶州鸠论乐之语曰：“律，所以立均出度也。古之神瞽，考中声而量之以制度，度律均钟。”同样强调了“立均”的重要性，及其古老的文化渊源。《国语》旧本作“考中声而量之以制”，无“度”字，李纯一先生认为无此字则文意不全，当系下句而夺，故据（宋）陈旸《乐书》卷一三二“立均”条引文补入。参见李纯一《先秦音乐史》，人民音乐出版社1994年版，第98页。

③ 1982年7月22日至8月21日，教育部委托山东师范大学在烟台举办“全国高师中国音乐史暑期讲习班”。黄翔鹏先生于8月12日至13日两天及17日上午，作了“乐律学”专题讲座，第一次提出“同均三宫”理论。讲座详细情况可参见黄翔鹏《律学与乐学》（上、中、下），《中国音乐学》2012年第1—3期。

④ 黄翔鹏：《七律定均，五声定宫》，载黄翔鹏《乐问》，中央音乐学院学报社2000年版。

谱例8：敦煌乐谱第一组乐曲角调音阶



谱例8中的宫、商、角、徵、羽五音，是第一组乐曲共同选定的调式骨干音。在此基础上可适当选择清羽、变宫、清角三个变声，形成丰富多彩的调式音阶。以此角调音阶为基础分析第一组乐曲，可得到如下结论：

第2、5首乐曲，使用完整的八声音阶，宫调结构为“^{b}A均—^{b}B宫—G羽煞”，清商音阶；

第1曲省略^{b}E音，形成含变宫和清羽的七声音阶，宫调结构为“^{b}A均—^{b}B宫—G羽煞”，清商音阶；

第4曲省略A音，为含清羽和清角的七声音阶，宫调结构为“^{b}A均—^{b}B宫—G羽煞”，清商音阶；

第3、6、9三曲省略A与^{b}A，为含清角的六声音阶，宫调结构为“^{b}A均—^{b}B宫—G羽煞”，下徵音阶；

第8曲省略^{b}A与^{b}E，为含变宫的六声音阶，宫调结构为“^{b}A均—^{b}B宫—G羽煞”，下徵音阶；

第7曲省略^{b}A音，为含变宫和清角的七声音阶，宫调结构为“^{b}A均—^{b}B宫—G羽煞”，下徵音阶；

第10首省略A、^{b}A与^{b}E三音，宫调结构为“^{b}A均—^{b}B宫—G羽煞”，五声音阶。

可见，第一组全部十首乐曲用音，都可统一到“^{b}A均—^{b}B宫—G羽调”的均宫调体系。只不过在五正声骨干音基础上，选用变声的种类与数量不同，呈现出多种不同的音阶样式。林谦三指出，第一组乐曲中的“《倾杯乐》、《伊州》在唐代作为商调的曲子，那是很有名的，但在本谱究竟是不可以判读为商调的。这说明了唐末已经有这样的异调出现了。又第一群曲的调弦只能作为变调（变宫变徵调）来理解，把这两点合并起来，正是反映着唐末的乐风”[①]。唐代音乐实践中宫调运用的丰富性由此可见。

那么，作为完整五度链中的各个偏音，在实践中可以任意取舍吗？答案是肯定的。黄翔鹏先生指出：“在具体的乐曲中，‘五度链’的某些音级往往被省略。即使某个音级很重要，其重要性亦不能使之具有不可省略性。这种省略并不是废弃不用，而是隐而未现。其中隐伏着的梳理逻辑，仍然在生律法中起作用。”[②]以第10首乐曲为例，其调式结构为G羽五声音阶。由于缺乏变声音级，“均”的归属并不明确，可能属于^{b}B均、^{b}A均或^{b}E均（所谓“七律定均”）。但如果我们将其置于第一组乐曲，视之为角调音阶的表现形式，这组五声音阶中隐而未现的“均主”便浮出水面，隐伏着的^{b}A均逻辑关系清晰可辨。^{b}A作为均主固然重要，但“其重要性亦不能使之具有不可省略性”。第一组第3、6、7、8、9、10

① [日]林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版，第58页。

② 黄翔鹏：《中国传统音调的数理逻辑》，载黄翔鹏《乐问》，中央音乐学院学报社2000年版，第254页。

首不含^{b}A的乐曲音阶，均应如是分析。

上述关于正声与变声关系的分析，拥有源自唐人乐论的支撑。《乐书要录》卷五“论二变义”曰（着重号为笔者所加）：

> 夫七声者，兆于冥昧，出于自然，理乃天生，非由人造。凡情性内充，歌咏外发，即有七声，以成音调。五声二变，经纬相成，未有不用变声能成音调者也。故知二变者，宫徵之润色，五音之盐梅也。变声之充赞五音，亦犹晕色之发挥五彩。①

这段话清晰地揭示出唐时的音阶特点，即以变声润色正声，正声与变声在同一均中“经纬相成”、相互补充、水乳交融，共同参与乐曲风格塑造。黄翔鹏先生指出：“关于中国音阶，历来将五声和七声的关系孤立看待。认为中国音乐只有五声，没有七声。将七声中的‘二变’看作纯粹的变化音。但是，在唐代，五声与七声是并重的。……我们可以将中国音乐中五声和七声的关系表述为：五声是以七声为背景的五声，七声是‘奉’五声为骨干的七声。”②五声以七律为背景，七律通过正声明确宫位、确立调式，这种音调构成逻辑是营造有唐一代乐风的重要手段。敦煌乐谱第一组十首角调乐曲的音阶形态，就是以上理论总结的体现。唐人如此知音达乐之说，与两宋腐儒囿于正统的牵强乐论有天壤之别，今日读来仍令人钦佩。

敦煌乐谱第二、三组乐曲的宫调，较之第一组要简单许多，均为正声音阶宫调式，宫音和均主的位置是重合的。总括敦煌乐谱全部25首乐曲音阶特征，不仅有五声、六声、七声的不同，还存在同均中因不同宫位转换、不同变声取舍而形成的正声音阶、下徵音阶和清商音阶。二十八调的每一个调，在实际运用中呈现出多种音阶形态，远非正声音阶一种。

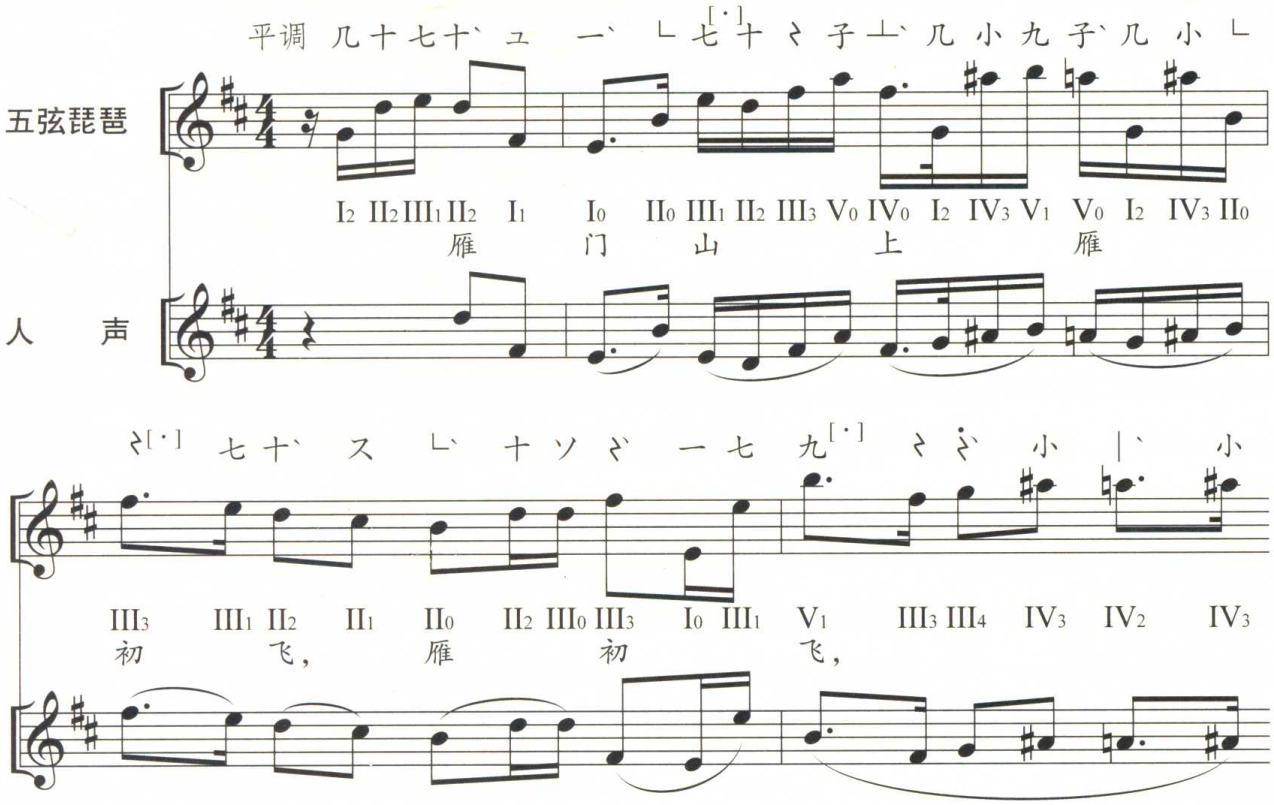
唐代传世古谱中的一些乐曲，还透露出调式变音运用的痕迹。例如，敦煌乐谱第一组第1、2、5曲，音阶中均含A和^{b}A，即同时使用相距小二度的变宫和清羽。唐传五弦琵琶谱中的一些乐曲，也有对调式变音的使用。以叶栋的译谱为例，五弦琵琶谱《平调子》、《三台》、《上元乐》、《平调火凤》、《移都师》、《武媚娘》等曲中的谱字“小”，据叶栋研究为D宫调式中的清徵音$^{\#}$A。在一些乐曲中，徵与清徵同时出现，形成变化音程进行。以《三台》第一句为例：

---

①《乐书要录·论二变义》（卷五），载《续修四库全书》（第113册），上海古籍出版社2003年版（影印本），第2页。

② 黄翔鹏：《七律定均，五声定宫》，载黄翔鹏《乐问》，中央音乐学院学报社2000年版，第255、257页。

谱例9：唐传五弦琵琶谱之《三台》第一乐句（叶栋译谱）[①]



当然，目前学界对五弦琵琶谱解读尚有不同意见，如日本学者林谦三、德国学者R.F.华尔伯特，对平调定弦及谱字“小”等的解释，均与叶栋译解方案不同。[②]此外，如《何满子》曲首标为“大食调”，其音列似应为D均正声音阶之E商调式，但叶氏译谱用音中却并未出现变徵（#G），实为G均之E羽调式音阶，与原曲所标调名不符，《六胡州》、《昔昔盐》、《饮酒乐》的“大食调”调名与此相仿；再如，《韦卿堂堂》一曲原标为“黄钟调”，但译谱结果却为角调，等等。这些情况一方面说明，现有五弦琵琶谱译谱方案仍有可商榷之处，解决途径之一，就是将谱字翻译置于唐俗乐调理论背景下考察；另一方面，也可能原谱中的“平调”、“大石调”等调名，所指并非二十八调中某一确定的音列，而是与琵琶调弦法等其他因素相关的专用术语。[③]尽管如此，从五弦琵琶谱的音位情况看，当时旋律的用音已十分丰富，远远超出三种七声音阶范围，调式变音在二十八调实际运用中真实存在。以此对比西方近代大小调体系，似乎并不难理解。大小调基本音阶（自然音阶）在实际运用中，同样有和声调式和旋律调式的变化，有音级数量的增减，有调式变音的出现。只不过中国传统音乐中的宫调变化，存在于“均—

---

① 谱例参见叶栋《唐乐古谱译读》，上海音乐出版社2001年版，第201—203页。

② 参见［日］林谦三《国宝五弦谱的解读端绪》，收入日本东洋音乐学会编《雅乐·古乐谱的解读》，东京音乐之友社1969年版；［德］R.F.华尔伯特《在东亚的五弦琵琶》、《九世纪的五弦琵琶》，牛津大学学报《亚洲音乐》第3期，第97—106、107—135页。

③ 对于唐传五弦琵琶谱的译解，还应结合谱字音位、曲首调名、调弦方式及其与当时俗乐二十八调理论的关系，展开更为深入的探讨。

宫一调”体系之中，远比西方大小调体系丰富得多。

探讨二十八调的音阶问题，不能仅局限于文献记载的正声音阶，而应从理论和实践两个角度分别考察。本文初步分析表明，唐宋二十八调的音阶形式在理论建构与实践运用中，既有区别又相互联系。理论体系建构中的二十八调，以均主为宫的正声音阶为基础阐述，所用调名为起始于“羽、角、宫、商”四音的某均七声音列（角调加应声）。这一音列在实践中只作为乐曲基础用音，并不决定乐曲最终调式和调性。由于宫音的移动和对变声的取舍，基础音列可表现出正声、下徵、清商三种音阶形态，有五声、六声、七声、八声的不同，甚至有调式变音存在。二十八调在实践中多种音阶灵活运用，是以同均三宫理论为保障的。忽视音乐理论与实践的互动关系，仅局限于文献饾饤考订，囿于正声音阶正统地位探讨二十八调音阶，只能是缘木求鱼。

唐宋二十八调在理论建构和实践操作中呈现出不同音阶形式，促使我们反思“二十八调”一词中“调”的真实含义。通过上述分析可知，“二十八调”之“调”，与西方音乐理论中的“调高”（key）、“调式”（mode）、“调性”（tonality）等概念不同。它是对音乐实践中音列使用的规范，是旋律形态的音列基础。二十八调，就是28个在“七均”上建立的音列；音列的起止音——宫、商、羽、角（变宫），本质含义并非调式，而是各均音列的煞声，即该均音列所形成旋律的结束音。[①]各“调”的宫音位置，会在具体乐曲中通过对正声的强调得到明确，进而与变声交错为用，展示出音乐作品真正的调性特征。由此观之，诸如二十八调无徵、角调式，其结构为“四宫七调”等含混论断，自然不攻自破。[②]

以上分析也表明，所谓唐代琵琶定弦时“偏音不作散声”的说法，是相对乐曲实际使用音阶而言的。准确地讲，应该是在音乐实践采用的音阶形式（即五正声为主导的音阶）中，散声不作为偏音，以便通过空弦音更好地明确正声，支撑调式宫音确立。在乐曲理论上从属的二十八调体系中，散声未必不可能是偏音。敦煌乐谱第一组定弦“d—f—^{b}b—c^{1}”表明，一弦散声D在^{b}A均“八音之乐”音列中，就充当了^{b}A宫正声调式的变徵音。大概正因如此，林谦三才会有“第一组的定弦只能作为变调（变徵调或变宫调）来理解”[③]的论断吧。

---

① 林谦三在《隋唐燕乐调研究》“附论”部分之“乐调起毕之律”和“日本乐调之实例”两节，提供有日本保存的唐乐宫调与乐曲实例，可从另一侧面支持本文论点。篇幅所限，不赘。参见［日］林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版，第183—193页。

② 刘勇先生近期撰文《二十八调遐想》，提出从“基本理论”和“操作理论”角度探讨二十八调含义，认为“二十八调的性质属操作理论，即演奏时定调调弦之类的做法以及约定的术语”，《音乐艺术》2012年第3期。笔者认为，这一见解指明了二十八调研究的正确路径。但笔者同时认为，尽管二十八调在音乐作品中有多样的调式、调性表现，但各“调”为音乐实践约定的音列基础（尤其明确煞声），进而构建出严密完整的二十八调体系，仍具有基础理论意义。二十八调本质上，是唐代俗乐宫调的丰富实践在理论上抽象、升华的结果。

③ ［日］林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版，第58页。

结语

唐宋音乐中的二十八调问题，自清代学者提出以来，一直是乐律学研究的焦点。人们在二十八调的宫调结构、音阶形态、角调性质、实践基础、唐宋关系、历史渊源等诸多问题上，聚讼纷纭，莫衷一是。本文取音乐实践及其与理论关系视角，以敦煌乐谱等古谱译解成果及典籍记载为基础，在前人研究基础上进一步探讨唐俗乐调问题，初步得到如下结论：

（1）无论从传统宫调实践的悠久历史，还是唐代音乐的现实需要和技术手段等方面看，“七宫”（均）作为二十八调的基本结构，都有其存在的合理性。对于器乐演奏实践而言，“重四宫”是乐工拓展单一乐器（调弦法）调域的有效手段，在方便乐器旋宫、丰富调性色彩方面发挥着重要作用。“重四宫”并不是对二十八调“七宫系统”的否定，而是对七均旋宫实践的丰富和补充，二者共同建构出唐俗乐调理论与实践的广阔天地。

（2）据诸家对敦煌乐谱第一组乐曲较一致的定弦方案，这十首乐曲的煞声应为G（设琵琶定弦为“d—f—^{b}b—c^{1}”），即最后和音中纯五度音程的根音。这些乐曲属于^{b}A均—^{b}B宫—G羽调式，系唐宋二十八调体系中的“角调”。它们对深入认识唐俗乐调中的角调面貌，以及唐宋二十八调理论结构具有重要价值。

（3）唐宋二十八调在理论阐述中，采用正声音阶作为基本音阶形式，每均音阶起着确立各调音列框架的作用；“羽、角（变宫）、宫、商”四调头，代表各均音列的煞声。二十八调各调在实践中可表现出正声、下徵、清商三种音阶形态，有五声、六声、七声、八声的不同，甚至有调式变音存在。二十八调在实践中多种音阶灵活运用，是以“同均三宫”理念为保障的。

（4）唐俗乐二十八调理论，既是对华夏传统宫调理论的继承，又有现实音乐实践的强大支撑，是唐代音乐文化高度繁荣的理论基础。唐宋间二十八调理论具有相当程度的一致性，唐代理论直接被宋人继承并获得系统整理。尽管这种迟来的理论总结，已和宋代音乐实践有一定距离，但唐宋间二十八调理论的差异，并非随音乐“断层”而面目全非。唐宋的宫调理论传统，本质上是一以贯之的。

鉴于种种原因，人们对敦煌乐谱等译解成果一度反响热烈，引发音乐界“古谱热”潮流，某些人甚至将译谱视作“成功破译”。出于严谨、理性的治学传统，在一些学者眼中，古谱翻译热潮中的某些成果，值得深入讨论和推敲。这种科学的怀疑精神，对音乐学术建设而言难能可贵，对古谱研究中的偏差也是很好的纠正。

但另一方面，我们也应看到，经过半个多世纪的努力，中外学者在古谱研究领域成果丰硕，一些问题逐渐达成共识，如对敦煌乐谱的琵琶谱性质、三组乐曲的划分、各组定弦及音位的推定等。这些逐步为学者证实的相对稳定的成果，是古代乐谱留给我们的宝贵信息，对深入了解唐宋音乐形态，尤其是音高组织形态（如调式、调高、调性等）特征，提供了难能可贵的资料。我们应充分重视并利用这些成果，将其与唐宋乐调理论相互参证——或为乐律学研究提供新材料、提出新问题，或使古谱研究在“符号译解”和“宫调理论”的良性互动中获得新发展，而不能仅因其中个别欠严谨的成果，抹杀其在音乐

学术中的价值。面对前人耗尽生命换来的学术成果，我们不可盲目尊大，更不应妄自菲薄。“一切都要站到理性的审判台面前来，或者辩明自身存在的理由，或者放弃自己的存在。”①

从传统乐律学研究方面看，关注各时代乐律理论变迁及其与音乐实践的互动关系，已越来越为学界重视。仅从文本到文本的思辨，难以使乐律学研究摆脱“横看成岭侧成峰”的尴尬。黄翔鹏先生曾指出：“律、调、谱、器四事，很容易被看作一个纯技术的问题，不知其间发展变化，错综关系之历史原因，不去研究本乐种的具体的历史发展过程，就会陷入迷宫而不能自拔。”②这一高远的学术思想，应成为指导乐律研究的基本准则。它旨在告诫我们：律、调的研究必须以谱、器等物质基础为依托，从四者的相互制约关系中，探寻律、调问题的答案；更重要的是，对律、调、谱、器的技术性探讨，必须结合具体时代的音乐实践，结合特定乐种的历史演变展开，关注其发展变化与错综关系的历史成因。正是在这一意义上，敦煌乐谱等唐乐古谱研究理应进入传统乐律学视野，与律、调、谱、器的研究形成良性互动，在唐宋音乐理论与实践的大背景中阐明自身特征，共同深化中国古代音乐形态研究。

问题显而易见，虽然理论上假设与解说可以各抒己见，但历史的真实却只有一个。当我们的学术探讨，逐渐摆脱“理论自洽”或“自圆其说”的低层次满足时，自然把最终目标指向唯一历史真实。以唐乐古谱提供的丰富学术信息为基础，立足音乐实践探讨二十八调诸问题，是深入认知唐代音乐历史真实的有效途径之一。这也是本文从理论与实践关系角度，思考历史上宫调问题的基本立足点。

——原载《交响》2013年第4期

---

① [德]恩格斯：《反杜林论》，人民出版社1956年版，第13—14页。

② 黄翔鹏：《社会生活、历史源流与律、调、谱、器》，载李石根《西安鼓乐全书·序言》，文化艺术出版社2009年版，第4页。

敦煌琵琶演奏谱解译及电脑软件开发

王维平

1908年由法国语言家伯希和从“敦煌藏经洞”带回的文献资料，现收藏在法国国家图书馆。2013年8月我终于看见了敦煌琵琶谱P.3808、P.3539 、P.3719 原件[①]，并认真仔细地与需要校对的问题进行了比较、核实。

我毕业于西安音乐学院琵琶专业。1982年，叶栋先生应邀来西安讲座《敦煌乐谱解译》时我担任试奏，这是第一次接触敦煌琵琶谱。1983—1993年我在陕西省歌舞剧院仿唐乐舞剧组演出担任独奏演员，演奏杨洁明先生编曲的《新翻羽调绿腰》，对创作改编的仿唐代乐舞表现形式有了一个较深刻的印象和体验。

图1 1908年，伯希和于莫高窟藏经洞

图2 2013年，王维平于法国国家图书馆核对《水鼓子》原件

图3 仿唐乐舞琵琶独奏《新翻羽调绿腰》（杨洁明作曲，摄影孟京）

2010年我的硕士研究生毕业论文《论琵琶音乐艺术的发展（18—21世纪）》(中法文版)被收藏在法国索邦大学图书馆。在导师皮卡尔教授的建议下,希望我的博士论文能够研究《敦煌琵琶谱》，并将他研究的方法及收集的中外有关珍贵研究资料提供给我参考。

2011年我专程赴上海拜访了《敦煌乐谱解译辨证》一书的作者陈应时先生。自日本音乐学家林谦三先生第一个发表在日本《月刊乐谱》1938年27卷第1期上的《论证敦煌乐谱P. 3808》，认为敦煌乐

① 文中所引敦煌琵琶谱及舞谱原件照片均来自法国国家图书馆馆藏文献，引用中不再重复标注。

谱是四弦四相曲项琵琶指位谱至今，已过去了75年，在此期间的各种成果中有不同的答案版本，针对争论的问题疑点，在陈应时先生的《敦煌乐谱解译辨证》一书中都有分析总结。我通过阅读大量的有关敦煌乐谱研究资料，进行了学习和比较，收获了更深层的研究知识与方法。林谦三、饶宗颐、陈应时、叶栋、任二北、席臻贯、何昌林等前辈对敦煌乐谱文献资料的研究功不可没。

最近阅读了乔建中先生的文章《论林石城译、编〈鞠士林琵琶谱〉与〈养正轩琵琶谱〉》，了解到"'原谱'民间也称'骨谱'，乃乐曲的主干旋律，或曰音乐的'底板'。民间传人将'原谱'抄写成册，一为'活态'传习时的辅助，一为'静态'保存的载体。久而久之，便成为中国古代音乐传习、保存的基本手段"①。我以为很有见地，这段话提示我们要学习从传统中入手，再从对传统的领悟中走出来，这也是我们今天音乐人需要敏感把握以及进行参照的重要方法。

一、P.3539、P.3808、P.3719敦煌谱字解译论证

"日本林谦三在上世纪30年代一开始就把敦煌乐谱作琵琶谱来解读。因为这种谱式，虽然在中国随着四弦四相琵琶的消失而早已失传，但在日本，它却一直随着四弦四相琵琶的存在而被保存在日本雅乐中。日本从公元第八世纪起的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》、《琵琶诸调子品》、《南宫琵琶谱》、《三五要录》、《三五中录》、《三五奥秘抄》等历来的琵琶文献，都一直沿用敦煌乐谱式的谱字。"②饶宗颐先生认为琵琶弦柱名，与工尺不类，敦煌乐曲为"敦煌琵琶谱"无疑。

"上世纪50年代中国现代音乐先驱赵元任在法国图书馆发现了P.3539卷上的二十谱字，并将复制件带回美国，1959年他的女儿赵如兰将复印件P.3539寄给林谦三，1964年林谦三在《正仓院乐器之研究》一书中首次公布了P.3539卷上的二十谱字。林谦三先生找到的第一把钥匙得到了公认。"③陈应时先生讲："宋人称这种工尺谱为'燕乐半字谱'是当时教坊中间通用的一种记谱符号。"④

我的观点是，具有一定水平才可以演奏的四弦四项曲项"敦煌琵琶指位谱"P.3539有20个指位符号，谱字右旁写有散打四声、食指四声、中指四声、名指四声、小指四声，是四弦四相曲项琵琶左手指位符号，与P.3808谱字符号完全一致，为认识和解读P.3539提供了最好的参考论证依据。请看下图：

---

① 乔建中：《论林石城译、编〈鞠士林琵琶谱〉与〈养正轩琵琶谱〉》，《中央音乐学院学报》2013 年第1 期。

② 饶宗颐：《敦煌琵琶谱读记》，人民音乐出版社1981年版，第258 页。

③ 陈应时：《敦煌乐谱解译辨证》，上海音乐出版社1989年版，第2页。

④ 同③。

图4 P.3539

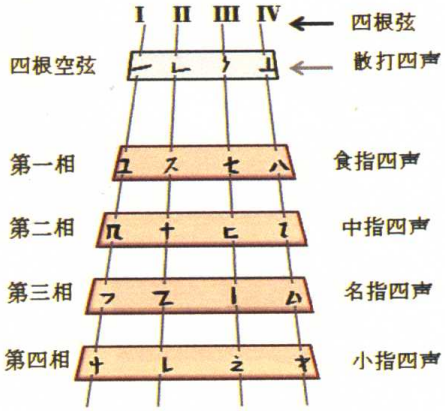


图5 左手指位符号

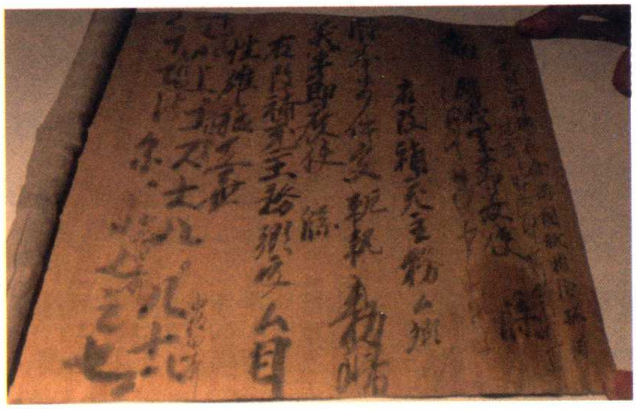


图6 P.3539正面

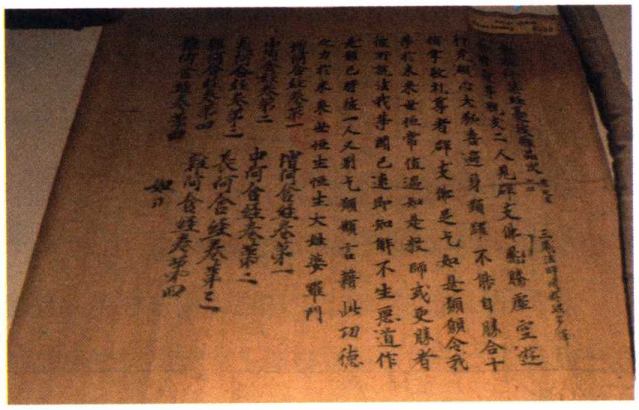


图7 P.3539背面

林谦三先生从日本雅乐四弦四相曲项琵琶二十谱字图表中，对比出P.3539谱字图表中的第十二与十五谱字不同，要对换位置，否则解译出来的音左手指位不能演奏，我通过试奏证实了林谦三先生的论证是正确的。

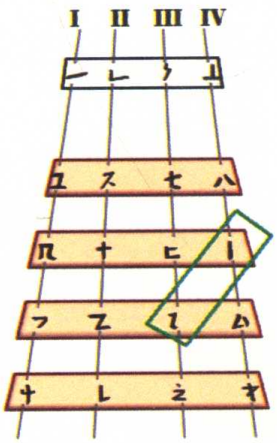


图8 日本雅乐曲项琵琶二十谱字图表

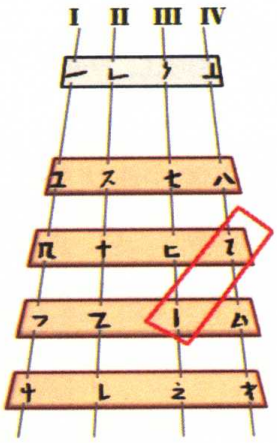


图9 P.3539的二十谱字图表，其十二与十五谱字要对换位置

二、P.3808曲体结构分析

图10 P.3808

图11 P.3808三种不同抄写笔迹

从三种不同抄写笔迹上分析P.3808，第一组1至10曲，第二组11至20曲，第三组21至25曲，是由三组不同定弦和变换不同指位谱字组成。

从乐器性能到指法上，左右手指法在不同程度上逐渐变化新的技巧，难度增强循序渐进，如同练习曲（就好像今天的考级教材谱）。我通过试奏和录音能够体会出，它们是经过演奏者精选，包括合奏、伴奏、领奏、独奏以及左右手技巧指法谱相混合的内容。

“唐大曲是一种在民歌、曲子基础上发展起来，并继承了汉魏以来相和大曲、清乐大曲的传统和融合了西域音乐所形成的大型歌舞曲，大曲中包括法曲，其主要特点则比一般大曲接近汉族的清乐系统，较清雅一些，并以器乐演奏为主。大曲是有一定的结构形式的成套乐曲，有以单曲变体组成形式为主的多段结构,也有以系列独立式相对立的短曲联缀组成形式的多段结构。既是独立的，也是互相接受融合的。”①

“‘解曲’之名,始见于《隋书·音乐志》,在隋炀帝将隋初文帝时制定的七部伎乐,扩充为九部伎乐中,我们可以看到：歌曲、解曲、舞曲三种不同名称的音乐样式相连并列。在西凉、龟兹、安国、疏勒、高丽以上四种伎乐中,有两种连接形式，一种是歌曲、解曲、舞曲；另一种是歌曲、舞曲、解曲。”②

“‘解’：组成大曲的每一小曲称为‘解’，‘解’是大曲主体部分,它包括多段歌唱曲及每段后面的‘解曲’,其歌唱部分重于抒情,中速,大曲一般至少有2—8解。‘艳’：大曲中艳丽、抒情部分称作‘艳’,其音乐婉转抒情,舞姿优美。‘趋’与‘乱’是大曲结尾部分,其速度比较快,一般采用较快的歌曲配合较快的舞步。‘乱’的音乐,大都紧张而激烈。”③

---

① 叶栋:《唐乐古谱译读》，上海音乐出版社2001年版，第38页。

② 吕洪静：《触摸唐乐 》，陕西旅游出版社2004年版，第260页。

③ 吴钊、刘东升:《中国音乐史略》，人民音乐出版社1993年版，第44页。

“如果用曲式结构的基本结构概念——对比的统一来衡量隋唐解曲式曲体的话，它显然属于非对称的对比性结构。这种对比带着强烈的功能性，使曲体由慢到快，从静到动地向前发展着。”①

从敦煌琵琶乐谱中，我们可以聆听到中原与西域宫廷音乐的对话，各自不同的调式风格样貌。有头有尾，中间有急慢并以速度命名的曲子“解曲”。确切地说，应该是从唐代及西域音乐大曲、法曲中摘取好听而选择出的琵琶可以演奏的乐曲部分，以独立的某遍为本，加以增损变化，重新编成“引、序、慢、近、尾”较完整的小型曲式结构的“套曲”。根据唐人段安节《乐府杂录·琵琶录》一书的记载，唐代有名的琵琶国手如突厥人裴兴奴，在他的作品中就有《倾杯乐》，与敦煌琵琶谱P.3808第3首、第12首是同名曲。

从琵琶专业角度的直感反应告诉我，25首乐曲是古代四弦四相曲项琵琶的精选曲目，也是最基本的乐曲技巧掌握要领和秘诀，并且体现了琵琶演奏高手具有精通宫廷音乐和进行音乐编创的本领。在古代敦煌僧人中有琵琶师傅，将精心选择演奏的曲目记录下来并保存，虽然数量有限，但与4万多件文献资料一并保存在藏经洞，足见其被珍视的程度以及当时进行秘藏的良苦用心。

陈应时先生在《敦煌乐谱解译辨证》一书中已有详细的介绍，包括P.3808——25首乐曲结构、同名曲的谱例分析，我这里主要是从琵琶演奏专业角度进行分析。

三、P.3719《浣溪沙》的研究

关于P.3719《浣溪沙》的研究，过去一直认为是残缺谱，但我有新的发现和认识：由于莫高窟藏经洞很小，存放的资料都是经过精选，为了节约纸张，或两面都写字，但奇怪的是当我从法国图书馆员手中接过P.3719原件时，发现尺寸比P.3808要长，在P.3719整卷背面只有三行字，内容包括：浣溪沙、慢二急三慢三急三、十个大号谱字、两个小号谱字、三次复一次和涂掉标记。情况看来特别，引起了我的警觉。

图12 P.3719《浣溪沙》

① 吕洪静：《触摸唐乐》，陕西旅游出版社2004年版，第270页。

图13 P.3719《浣溪沙》琵琶谱

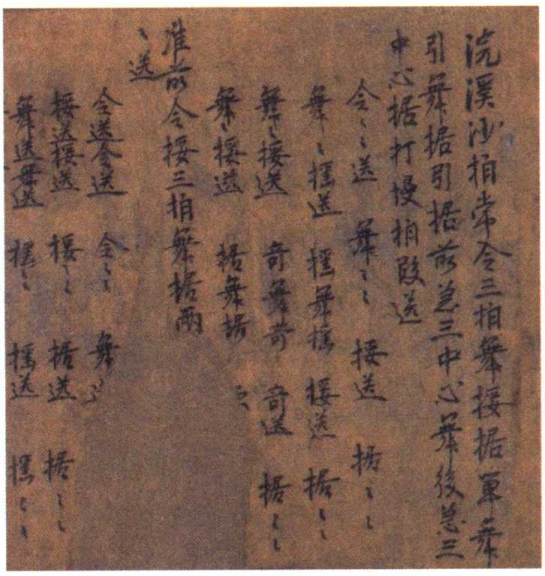


图14 P.3501《浣溪沙》舞谱

我联想到敦煌舞谱P.3501中“浣溪沙，拍常令三拍舞，接据单舞引舞，据引据段送前急三，中心舞后急三，中心据打慢拍段送”的内容，猜想两者之间一定有关系。从舞谱中可以看到残缺部分，但琵琶谱并没有残缺部分，只是三行字告诉节奏:慢二急三、慢三急三和指位调式提示谱号。

“舞蹈艺术高度发展的唐代，已经出现了类似今天的‘场记图’式的舞图，用这种图加上简要的舞蹈动作术语和文字说明，就可以显示舞蹈场面的安排、变化、舞者地位的调度及舞蹈动作、姿态等。实际上，这只是一些记录节奏和舞蹈的提示性文字。”①

这段话进一步启发我们，也可能就是舞蹈排练上课用的练习舞谱和琵琶伴奏提示谱指定的音乐风格。假设节奏慢二急三、慢三急三是否可以理解为:1—2—1 2 3、 1—2—3—1 23，共十六拍?

接下来，我把《浣溪沙》与P.3808其他三组谱字进行了比较，看是否能找出有相同的指位谱字，从三组定弦上去辨别。通过试验选择了第三组定弦: A—#C—E—A，指位音阶与第二十一首《佚名》、第二十二首《撒金砂》风格相像。

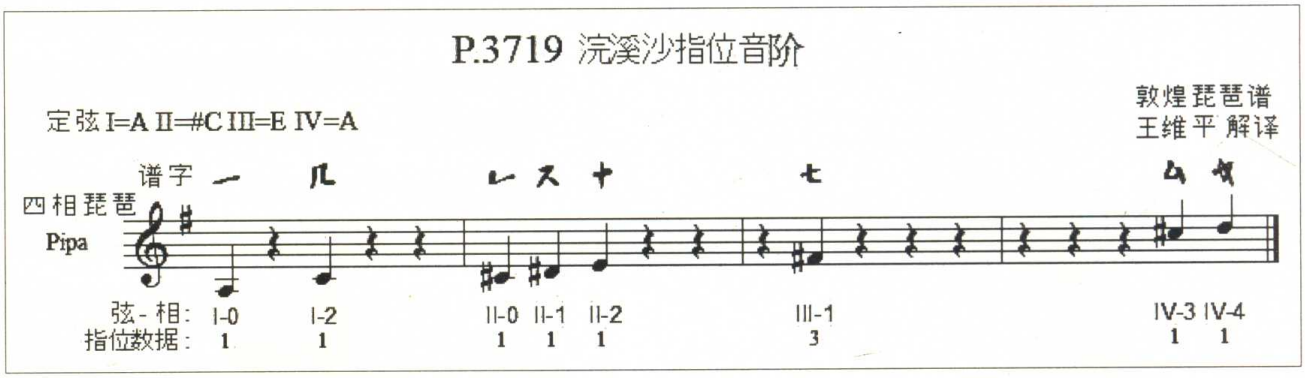


图15

① 王克芬:《中国舞蹈通史》(隋唐五代卷)，上海音乐出版社2010年版。

2013年去敦煌参观， 发现所有壁画乐伎师没有一个画有用谱架或谱子的，这让我联想起1996年在法国与印度音乐家合作，他们不看谱， 给一个调和节奏，基本是即兴发挥，只用一个D的音高校音器，整个排练或演出一直有这个音不能停，弹远了，再听校音器回来，否则就找不到调了。

P.3719抄写笔迹与P.3808三种笔迹不同， 我通过仔细比较认为并非出自同一人，应该另有其人。从日本雅乐资料中，看到的曲项琵琶在合奏中演奏技巧并不难，音乐节奏较规整简单。排练时看谱，舞台实际演奏基本不看谱。听主奏乐器旋律和鼓点节奏，明显是靠互相配合默契的演奏。对于乐手来讲，有调式和节奏就可以即兴伴奏。以上是我的推理和新的论证， 希望能与大家进一步商榷。

四、古代曲项琵琶

“西域之地最初的琵琶，是中东乌德(oud)一类，有直项和曲项两种不同类型。南北朝时期传入中国并于隋唐流行时髦的，是碎叶之地的曲项短颈琵琶。因颈部弯曲能够受力将弦调高，所以更容易被中原乐人接受。最早采用阮咸琵琶‘中隔’调性的四个品柱，便被称作‘四相’。同时接受了中原音律有了固定音高。”①

通过丝绸之路传入中原的西域琵琶的发音应该是直译，凡是单个字不成立意思的名称，一般都是外来乐器名，如筚篥、琵琶等。在古代琵琶是弹拨乐器的总称，琵指向下弹，琶指向上回挑， 用今天琵琶指法解译就是“弹挑 ”，隋唐之后才将弹拨乐器分类为曲项琵琶、五弦琵琶、阮弦、三弦、直项琵琶等。汉代刘熙《释名 · 释乐器》：“批把，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也。”②“在中国新疆克孜尔乐哈第23、30窟中均有描绘曲颈琵琶，图中四个轴和四根弦描绘得很清

图16 中东乌德(oud)

图17 新疆柏孜克里克第16窟公元9世纪曲项琵琶

① 牛龙菲：《胡人半解弹琵琶——秦汉隋唐间琵琶的遭递》，载西北民族音乐研究中心编《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，中央音乐学院出版社2011年版，第169页。

② 转引自廖辅叔编著《中国古代音乐简史》，人民音乐出版社1982年版，第 34页。

楚。乐人左手食指正按弦，中指微抬，右手拨弦，显得很庄重肃穆。此外，在库木吐拉第46窟中也有一个弹曲项琵琶的乐工，与吹箫的乐人编成一组。持箫者正闭双目，倾听曲颈琵琶的精彩独奏。”①

五、曲项琵琶结构

唐代传入日本的曲项琵琶现收藏在日本奈良博物馆，颈部向后弯屈，梨形，全长为三尺五寸，四弦四柱。头部包括弦槽、弦轴、山口，身部包括相位、面板、背面，有两个月牙形音孔分别开于左右，称作“纳音”或“出音”(月亮图形代表波斯文化的象征)，下面有固定琴弦的覆手，横抱用拨子弹奏。

曲项琵琶音域结构包括四根弦、四个相、二十个音位。第一相与空弦之间为大2度，其他各相之间为小2度。

图18 四弦四相曲项琵琶

图19 拨子

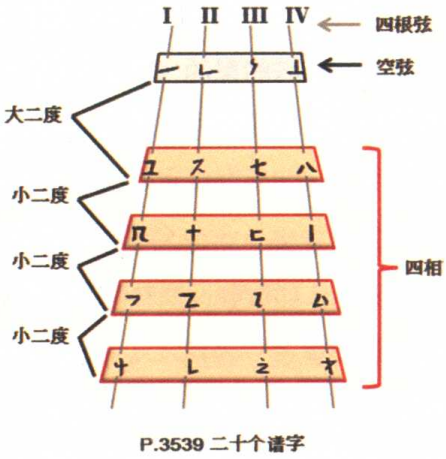


图20 P.3539二十个谱字

六、古代曲项琵琶演奏形式

在敦煌莫高窟、千佛洞、榆林窟壁画中展现出的曲项琵琶品种就有十多种大小不同的形状和样式，包括大小梨形、圆形、花边形，有五弦、四弦，也有阮弦、三弦等其他弹拨乐器。曲项琵琶基本是横抱， 均用拨子弹奏，三弦、阮弦有用手指演奏。有独奏、伴奏、合奏，也有反弹琵琶与舞蹈或打击乐等其他形式组合在一起演奏的。

① 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社1987年版，第60—61页。

图21 榆林窟第15窟
月牙形散音孔琵琶

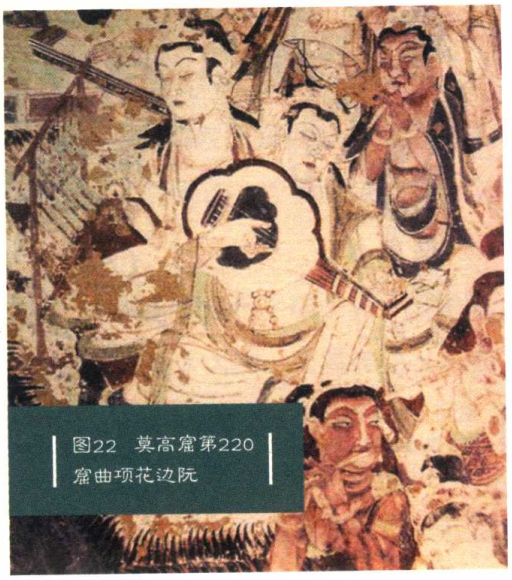


图22 莫高窟第220
窟曲项花边阮

图23 榆林窟第10窟
西夏筝、曲项琵琶

图24 莫高窟第112
窟观无量寿经变

图25 莫高窟第148
窟六臂飞天乐伎

图26 南唐《韩熙载夜宴图》王屋山舞《绿腰》

图27 唐代敦煌壁画第12窟《女巫歌舞求神图》

图28 敦煌壁画第390窟供养人伎乐

七、唐代琵琶演奏技巧

参考唐人段安节《乐府杂录·琵琶录》记载："贞元中有康昆仑，第一手。始遇长安大旱，诏移南市祈雨。及至天门街，市人广较胜负，及斗声乐。即街东有康昆仑琵琶最上，必谓街西无以敌也。遂请昆仑登彩楼，弹一曲新翻羽调《录要》(‘六么’)，其街西亦建一楼，东市大诮之。及昆仑度曲，西市楼上出一女郎，抱乐器，先云：‘我亦弹此曲，兼移在枫香调中。’及下拨，声如雷，其妙入神。昆仑即惊骇，乃拜请为师。女郎遂更衣出见，乃僧也。盖西市豪族厚赂庄严寺僧善本（姓段,名‘善本’）以定东鄽之胜。翌日，德宗召入，令陈本艺，异常嘉奖，乃令教授昆仑。段奏曰：‘且请昆仑弹一调。’及弹，师曰：‘本领何杂？兼带邪声。’昆仑惊曰：‘段师神人也！臣少年,初学艺时，偶于邻舍女巫授一品弦调，后乃易数师。段师精鉴如此玄妙也。’段奏曰：‘且遣昆仑不近乐器十余年，使忘其本领，然后可教。’诏许之，后果尽段之艺。”①

上段记载告诉我们，古代曲项琵琶演奏是通过转调变换指法才能演奏其他调上的同名曲,以此显示技高一筹，强调了指法严格的重要性。

在唐诗中描写琵琶技巧最有代表性的诗句是白居易的《琵琶行》：

轻拢慢捻抹复挑，初为霓裳后六么。
大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如思语。
嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。
别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。
银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。

---

①（唐）段安节:《乐府杂录·琵琶录》，上海古籍出版社1986年版。

曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。[①]

从白居易《琵琶行》诗句中描绘的演奏技巧显得非常熟练，右手弹奏的颗粒性很清楚，音色变化强弱对比运用自如。而左手技巧“推、拉、吟、揉”等分寸的把握拿捏得十分到位，双手配合得得心应手。拨子压住弦截止余音，表示结束。

唐代有突厥人裴兴奴(裴神符)第一个用手指演奏，擅长右手拢捻功。曹纲擅长右手拨子功，指中原的情况。因手指演奏并不普及，所以唐代还是以拨子演奏为主。而《羽调绿腰》大曲、《霓裳羽衣》法曲，琵琶先奏“霓裳”后奏“六么”指唐代著名的两首乐曲。

白居易通过《琵琶行》一诗综合概括描写了唐代琵琶大家的“文曲、武曲”艺术表现的深厚功力，展现了琵琶乐器的艺术魅力。用文字的生动描摹，记载了古代琵琶演奏的状况，动人的音乐旋律使听者触景生情，此时无声胜有声。

八、P.3808 技巧指法解译

2011年去中国福建省买了南音琵琶，因为它最接近唐代传入日本、现收藏在日本奈良乐器博物馆的四弦四相曲项琵琶。为此，我专门拜访了泉州艺校张、王、林等南音琵琶演奏的老师。从泉州南音基础教程《工X谱的指骨(指法)》的比较，学习和了解了南音琵琶演奏的方法，明白了南琶(南音)与北琶(直项)的区别。如果说左手指位体现在弦上的音高位置，而右手指法则是节奏时值的控制，有点的谱字规律基本是挑奏指法,和里弦上的位置，也是师傅教学用的统一右手指法标记(挑=林氏符号返拨)。

三年多来，我所试奏过的指法有以下几种: 右手指法有拨弹、拨挑[②]、双音拨弹、和弦琶音、和弦扫弦、和弦扫拂扫、滚奏，左手有单音指位、双音指位、换弦指位、结束和弦指位、左手带起空弦和捺打指法。

图29 敦煌琵琶谱 P.3808 指法解译图表

符号	名称	谱字时值	演奏解释说明
\	弹		弹,右手食指或拨奏，向左下方弹奏弦。可以演奏二分音符、四分音符、延长音等节奏时值
\	弹		二分音符，延长音

① (唐)白居易:《琵琶行》,载《唐诗三百首》(卷三),中华书局1959年版,第20页。

② 弹挑的规律，根据弦上的指位变化，不能连续弹连续挑。

（续表）

/	挑		挑= 返拨,右手大指向右上方返拨挑奏弦,八分音符
\/	弹挑		弹挑,右手食指大指左右拨奏弦,演奏八分音符
\\/	弹弹挑		弹弹挑后十六分音符
\\	双音拨弹		根据敦煌谱字指位,同时拨弹相邻两根弦,同时发音，双音从低音向高音为双弹
//	双音拨挑		根据敦煌谱字指位,同时拨挑相邻两根弦,同时发音从高音向低音为双挑
/// 火	滚奏		在弹挑的基础上加强密度, 连续快速弹挑。在敦煌琵琶谱中,第十二首《庆杯乐》有“火”字标记,等同滚奏指法
⁓	琶音		和弦琶音,向左慢拨奏四根弦，敦煌琵琶谱中有三根四根弦琶音,或连续两次琶音
⁓	扫弦		和弦扫弦,向左快速扫过四根弦，四个音力度要统一,同时发出共鸣
⁓	拂		向右快速返拨拂过四根弦，四个音力度要统一,同时发出共鸣
⁓ ⁓ ⁓	扫拂扫		在第25曲《水鼓子》中有扫拂扫指法,加强了结束感

九、P.3808 大小号谱字指法解译

在敦煌乐谱中有小号谱字102次，与大号谱字在一起有18种，其中有漏掉重新补上的，有靠近上面大号谱字的，有靠近下面带点小号谱字，如，装饰音、附点音符、前后十六分音符、延长音，它可以起到节奏风格特点作用，还有如，第12 曲《倾杯乐》大小号均匀的谱字旁有“火”字标记, 是右手指法滚奏，与补上去的小号谱字有不同的意思解读（图30、图31）。

十、分析敦煌琵琶谱P.3808的节奏规律

在P.3808谱字中，能够参考的节奏符号，是谱字右旁的“口”和右手指法“点”、“停”符号。口字相对较有规律，在敦煌曲谱中多数规律为六谱字、八谱字和少数四谱字一个口。

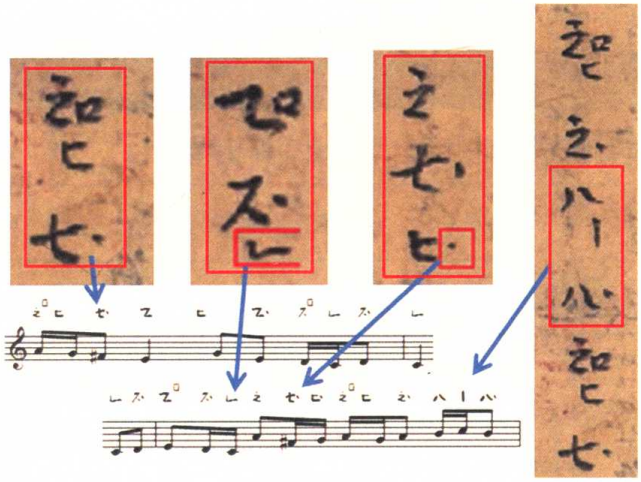


图30

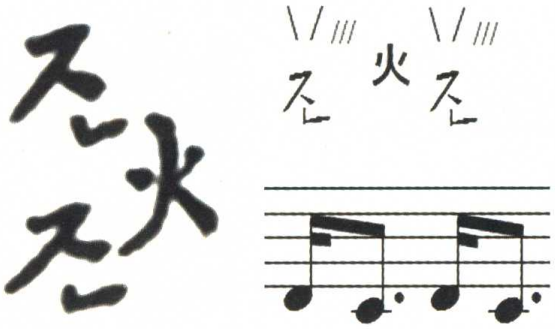


图31

口字数规律图表

第一组	曲名	口字数规律
1	《品弄》	无
2	《品弄》	无
3	《倾杯乐》	8
4	《又慢曲子》	6
5	《又曲子》	6
6	《急曲子》	6
7	《又曲子》	6
8	《又慢曲子》	8
9	《 急曲子》	6
10	《又慢曲子》	8

第二组	曲名	口字数规律
11	《佚名》	4
12	《倾杯乐》	8
13	《又慢曲子西江月》	6
14	《又慢曲子》	6
15	《慢曲子心事子》	6
16	《 又慢曲子伊州》	6
17	《又急曲子》	6
18	《水鼓子》	6
19	《急胡相问》	6

（续表）

第二组	曲名	口字数规律
20	《长沙女引》	8

第三组	曲名	口字数规律
21	《佚名》	8
22	《撒金砂》	6
23	《营富》	6
24	《伊州》	6
25	《水鼓子》	6

图32

林谦三解译符号:大号谱字是全音符，小号谱字是四分音符，“口”作为黑点放在小节线最后拍，“v”代表右手“返拨”,等同带点谱字，“停”延长音。[①]

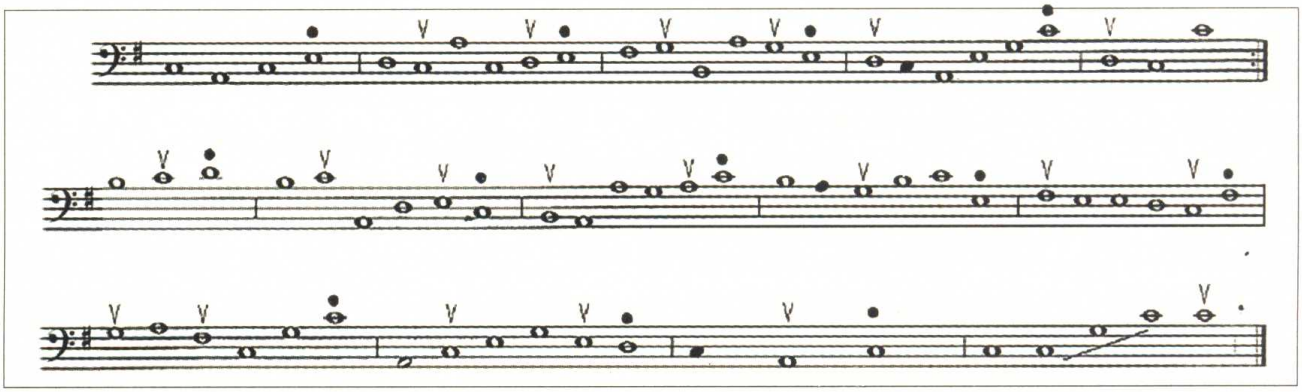


图33

日本雅乐用拨弹奏，演奏指法并不是很复杂。林氏的节奏可以用六均八均形容，一字一拍节奏时值,作为初学者是较容易掌握的，而敦煌琵琶谱的指位、弦的变换复杂多样，如果节奏速度加倍，证明左右手是不容易演奏的。也许是这个因素,林氏的节奏才没有被中国学者认可，这是我的推理。

陈应时先生讲:“林谦三通篇都是全音符等时值的译谱,很难使人相信这就是一千年前中国弹奏的琵琶曲。若按林谦三否认‘点’为小拍符号来译谱，即从头段的第二个谱字起就和尾段的曲调错位,就不能找到上下曲的重合。”[②]这也是陈应时、叶栋、任二北、席臻贯等中国音乐学界不认同没有小拍的观点。

陈应时“掣拍说”引用了沈括《梦溪笔谈》所述:“乐中有敦掣住三声,一敦一住各当一字,一大字住

① 陈应时:《论敦煌乐谱研究中的方法》，西安音乐学院西北民族音乐研究中心编《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，中央音乐学院出版社2011年版，第130—131页。

② 同①。

当二字,一掣减一字,如此迟速方应节。”①

敦煌谱字	节奏规则	节奏解释
レ ラ	一敦一住各当一字	2个4分音符
几 ㄒ	一大字住当二字	2分音符
上乙 。	一掣减一字	8分音符

图34

如把林氏解译谱节奏比作原谱“静态”,相比起来,陈氏谱节奏赋予了“活态”气息,让旋律动起来有了生命。我把它比作打开节奏大门的第二把钥匙。下面谱例是第3首《倾杯乐》，陈应时译谱。

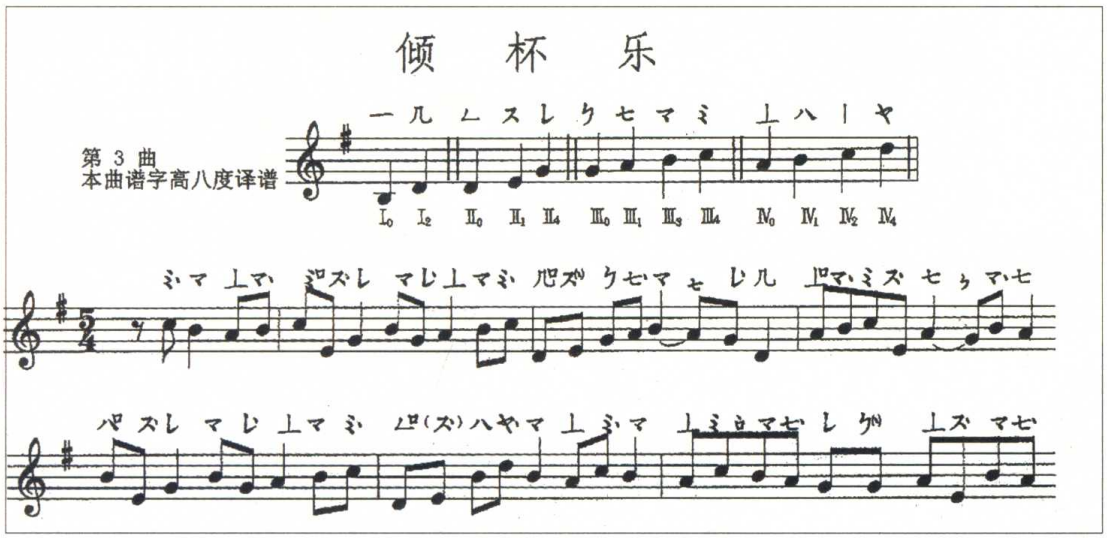


图35

这首《倾杯乐》中（图36），有规律的谱字数字最多为8个，其他是一次9个谱字，一次7个谱字，两次4个谱字和结尾3个谱字，从中可看到漏掉的重新补上的谱字（图37）。严格地讲，这首是最不规律、不容易解译的几首敦煌琵琶谱之一。

陈氏“掣拍”解译,在同一首乐曲里会出现5/4、 6/4、4/4三种小节拍号,否则，节奏规则就不统一了。图38是第三首《倾杯乐》的后半部分谱例，陈应时译谱。

南宋张炎词源中的“拍眼”篇云：“法曲、大曲、慢曲之次引近，辅之皆定拍眼。盖一曲有一曲之谱，一均有一均之拍，若停声待拍，方合乐曲之节。又云：‘引近则用六均拍，慢曲八均之拍。’”②

我理解的P.3808，口字是指古代的节拍号，作用相当于今天的小节号，我选择和陈应时先生同样把口放在小节号的第一拍，从节奏时值上分析，如，六均指六字6个音符,八均指八字8个音符。若纯器乐演奏应该有拍眼时值变化，停声待拍是指“停”延长音。在唐代大曲、 法曲结构中有：散序—拍序(歌)—

① 沈括：《梦溪笔谈·补笔谈》，江苏广陵古籍刻印社1999年版，第27页； 陈应时：《敦煌乐谱解译辨证》，上海音乐出版社2005年版，第160页。

② 转引自叶栋《敦煌琵琶曲谱》，上海文艺出版社1986年版，第46页。

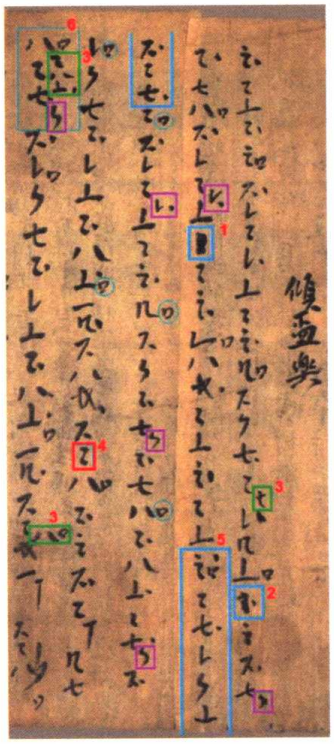
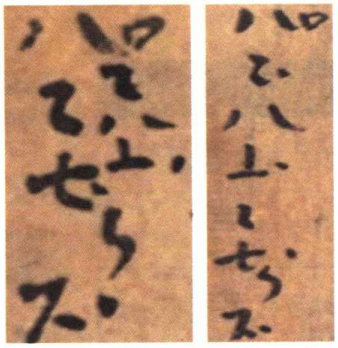


图36《倾杯乐》



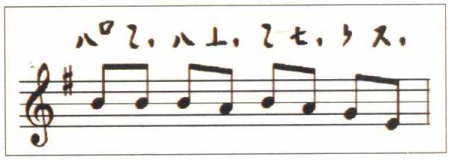


图37 漏掉重新补上的谱字

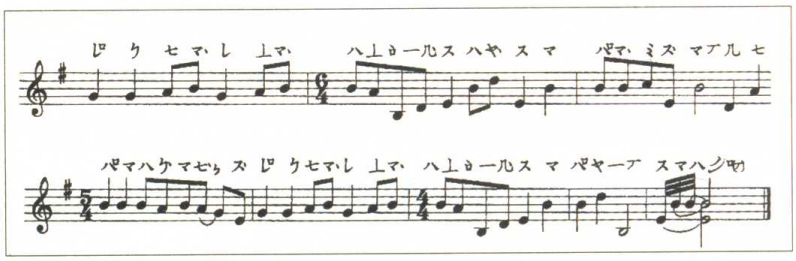


图38《倾杯乐》后半部分谱例，陈应时译谱

图39 南唐《韩熙载夜宴图》

排遍一入破，是由不同节奏规定变化而组成。

如何用今天的小节拍号节奏时值,去统一敦煌琵琶谱小节拍号,很合理地镶嵌进去。针对这个问题疑

点， 我琢磨了三年多， 又重新回到琵琶指法上找规律，发现指法上找到的规律， 在敦煌琵琶谱字中，每首乐曲有不同指位指法，存在着不统一的谱字结构。我经过试奏，选择右手指法再附和琵琶传统规律，合理自然的演奏状态下，在“掣拍”节奏基础上， 使音乐语句通顺， 而进行活态镶嵌，还有弹性的迂回。

十一、P.3808节奏时值解译与谱例分析

下面谱例是我从指法上试奏得出的节奏启发，通过结构分析可以检验同样乐句节奏解译是否统一，口的位置是否在小节第一拍，从而去发现找出P.3808谱字节奏规律。从谱例中可以看到，基本是统一的。希望能与陈应时先生和其他同行共同商榷。我做了几个方案：

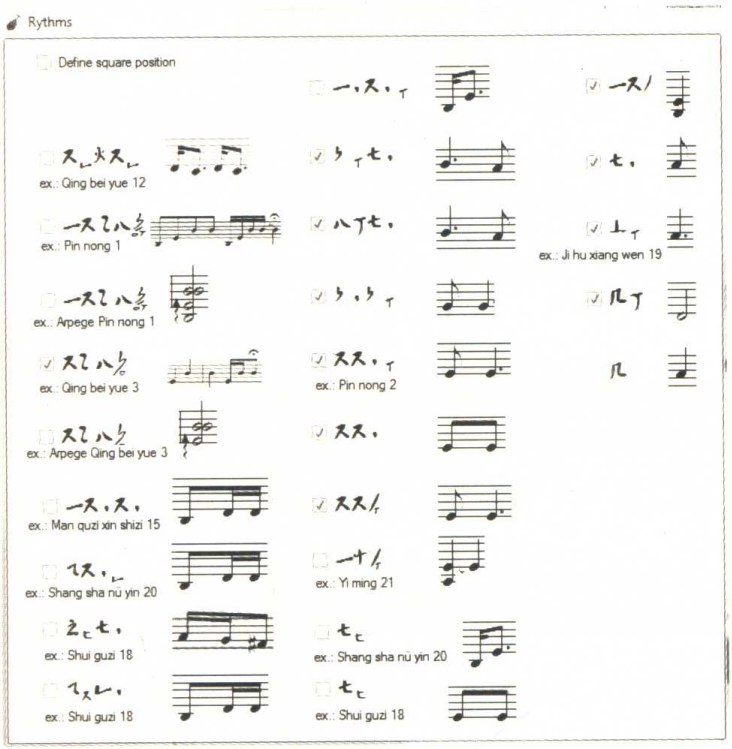


图40 P.3808谱字节奏时值解译

第三曲《倾杯乐》按八字8/4拍，“口”放在第一拍，王维平译谱。

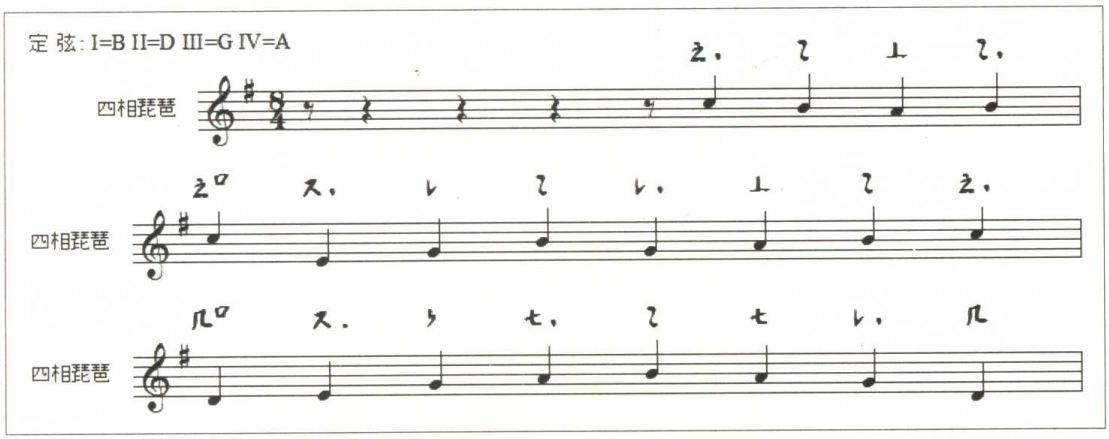


图41

第三曲《倾杯乐》指位谱字—弦—相、数据、图表。王维平译谱。

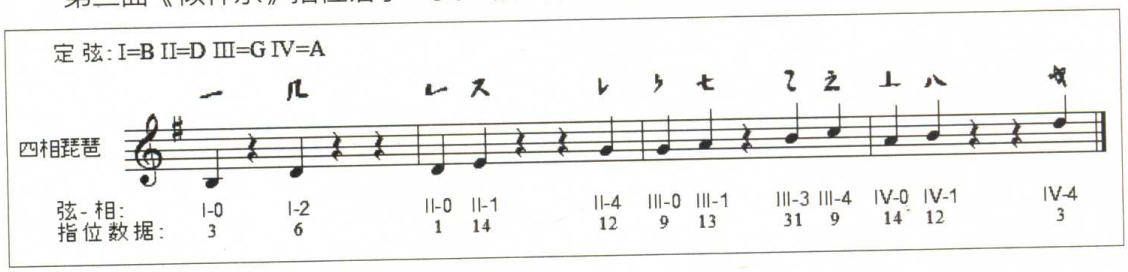


图42

第三曲《倾杯乐》按八字5/4拍 “口”放在第一拍，王维平译谱。

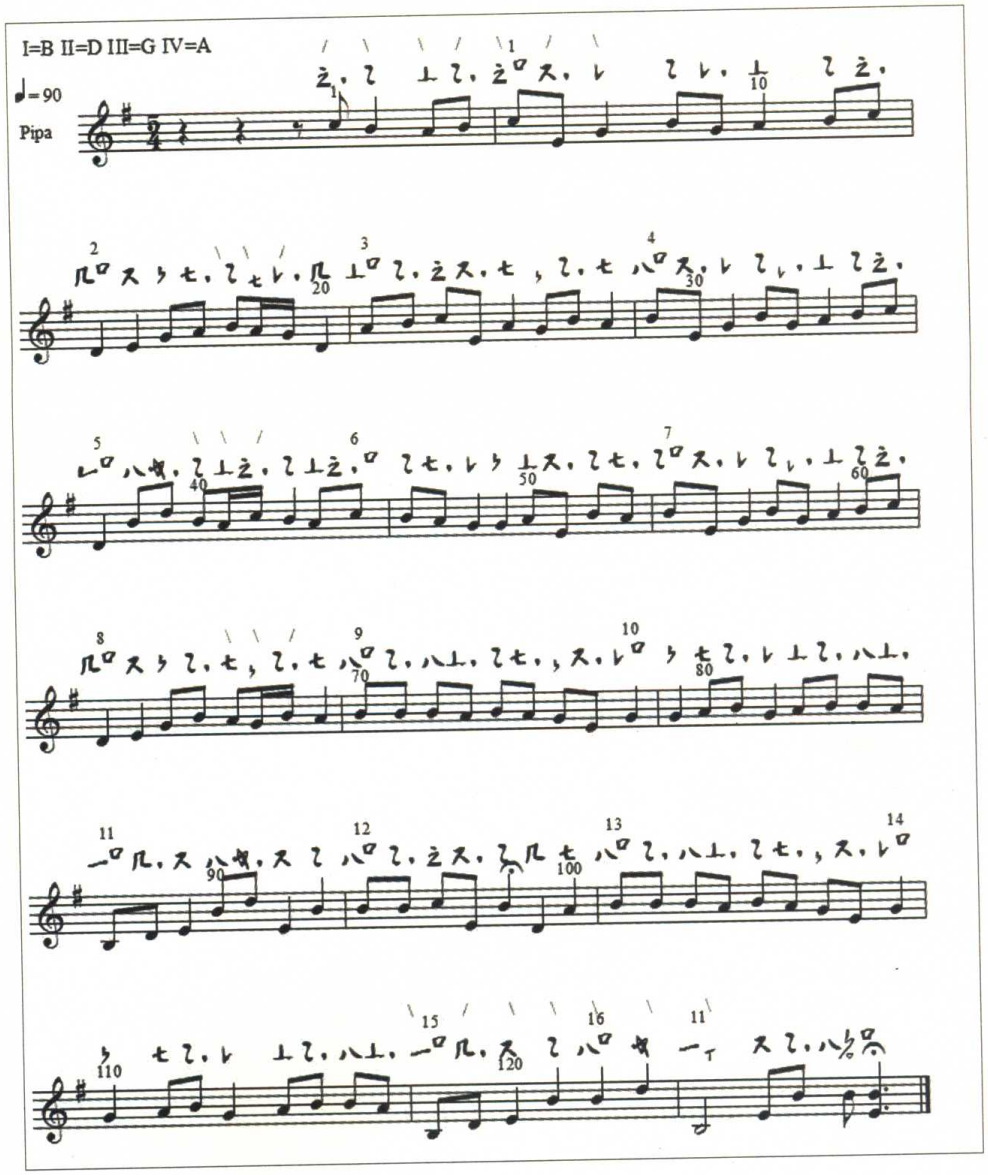


图43

第三曲倾杯乐5/4拍相同的乐句结构谱例分析，王维平译谱。

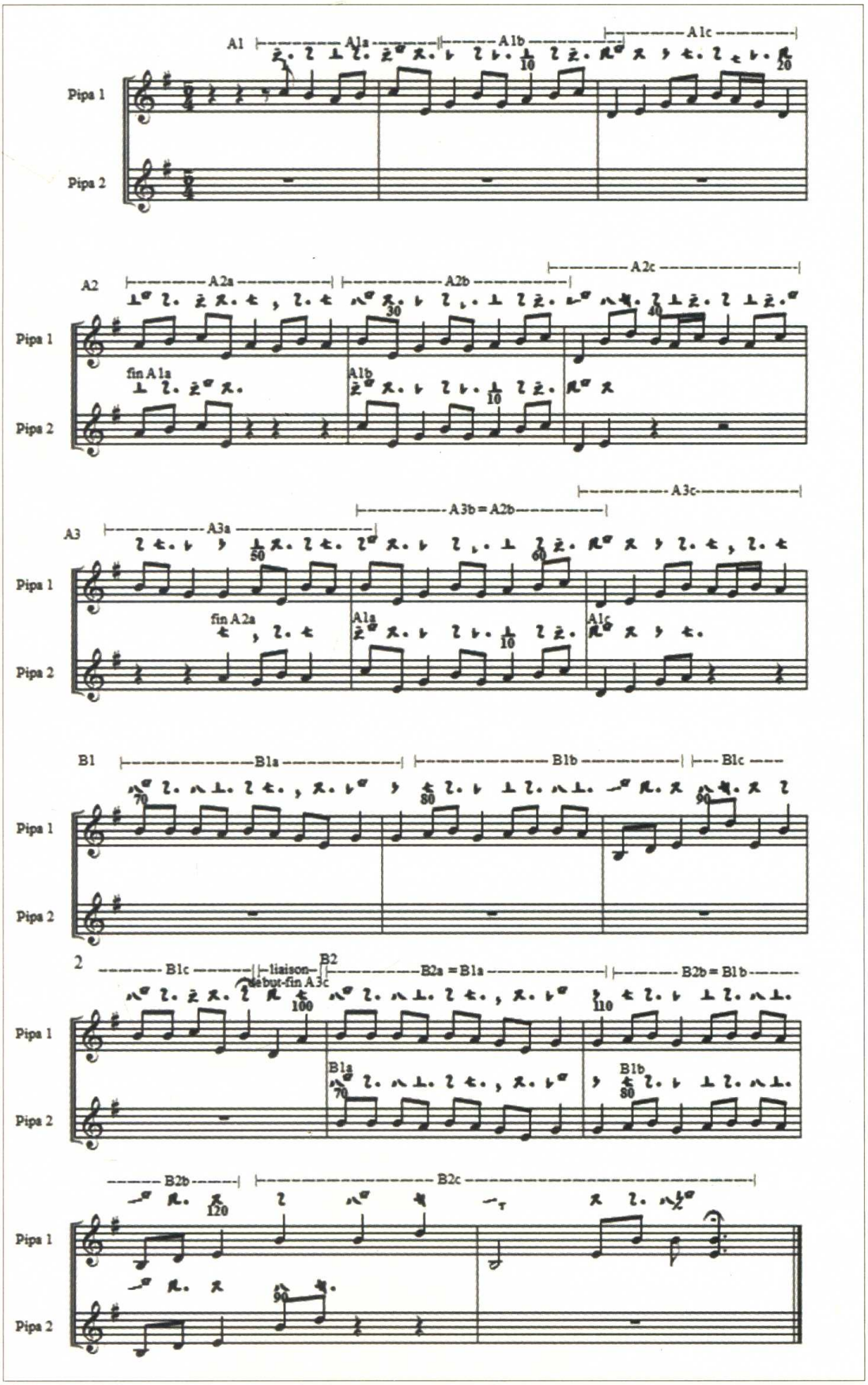


图44

十二、如何演奏有弹性的古代音乐敦煌琵琶指位谱

指位谱与具体音符谱演奏概念不同，指位谱首先要找具体手指位置，同时兼顾节奏标记，其次才是音符旋律回馈，而我们平时的习惯是先找音符，再看手指位置是否合理。比如我现在演奏敦煌琵琶指位谱，是看指位谱演奏，因为P.3808有具体的指位相同的音高，如果不看指位谱演奏，就很容易去演奏同样位置相同的音高。正因为这样，我才从中理解了古人有意安排了不同指法指位换弦，使其逐渐加大技巧难度练习。

在P.3539的20谱字旁有具体的文字介绍，左手指法音高弦的位置，散打四声四根空弦。次指四声第一相，中指四声第二相，无名指四声第三相，小指四声第四相，而右手指法完全是在P.3808谱字中去找有标记的符号，如“点、停、单音、双音、和弦琵音、扫拂”等指法，同时也是起到音乐节奏、乐句停顿有弹性的演奏控制作用。

从指法上找到规律去统一，是严格的传统习惯，如钢琴 do— ré— mi— fa—sol—la要换手指，而不能小指同时按 sol-la 两个音。在传统的琵琶谱中，也同样有严格的指法要求标记，右手不能在一根弦上连续弹或连续挑几个音。从传统的琵琶指法严格性中，可以提示我们解译的小拍节奏规律。

当完成了敦煌琵琶谱的首稿录音后，我闭上眼睛去听、去领会，仿佛与古代大师们的音乐灵魂在对话交流。有几首乐曲，我连续几天爱不释手，情不自禁地会被古韵迷住，佩服古代创作者的智慧，欣赏敦煌琵琶古曲中的“静与动的神态、空灵与淡远的意境、清雅与古朴厚重的色彩”。

“过去老师给学生的乐谱是较为原始的乐谱，而老师自己演奏时，要比给学生的原谱丰富得多，加进了许多‘花音’。”①

听张棣华、任鸿祥、李郁云老师讲，平湖派大师杨少彝先生给他们上课时，用的谱子与杨老师自己演奏稍有不同，因为有加花音。同样在西安鼓乐中的韵曲，也是老艺人们的即兴加花。在江南丝竹音乐中，乐手们在同曲调式范围内，进行信手拈来的即兴演奏，互相应对穿插默契，等等，从中我们可以受到许多启发，正如民间音乐传统中所展示出的“骨谱肉腔”均有这番特质存在。

从古人的音乐审美角度所展现出的古代音乐韵律，也就是我说的如何拿捏具有弹性的古代音乐节奏韵律和规律，具体演奏指法请看解译图表(图 29)。

十三、敦煌琵琶谱P.3808——3组25首选择定弦

古代定弦顺序是由低到高标记，下面列举的是我认可的三组定弦。

---

① 乔建中：《论林石城译、编〈鞠士林琵琶谱〉与〈养正轩琵琶谱〉》，《中央音乐学院学报》2013 年第1期。

敦煌琵琶谱P.3808定弦

3组25首	定弦 1 2 3 4	叶栋 1 2 3 4
1—10首	B D G A	D F ᵇB C
11—20首	A C E A	D F A D
21—25首	A ♯C E A	D ♯F A D

图45

林谦三1955—1957年论证，陈应时1989年论证，王维平2011年论证，叶栋定弦是1980年论证。其中叶栋定弦是在林氏定弦的基础上第1组翻高了三度，第2—3组翻高了四度，其音程关系不变是同样的， 所以旋律音高解译是相同的。在这里须说明一点，由于P.3539指位谱显示的只有20个音高，那么如果给声乐伴奏，是要根据不同人的音域来定调，今天的琵琶有3个多8度，不用调弦，就可以转调，在古代是要通过调弦来转调和演奏不同风格的乐曲的。

2012年，我在巴黎音乐学院演讲“敦煌琵琶谱符号”解译时，有位著名的法国音乐学家尼古拉-莫易斯教授问我：中国古代是用什么乐器定音高？当时我回答不上来，2013年在西安开会请教陈应时先生，确认古代是用律管定音高。

起初我也试过其他定弦，我想为什么不同的位置而演奏同样的音高？是否有不同的旋律，但经过变换其他定弦试奏和电脑测试，所出现的旋律很奇怪，不符合古代的音阶音律，还是行不通。

林氏、陈氏的定弦论证，其中有一点是从第3首、第12首《倾杯乐》和第18首、第25首《水鼓子》同名曲旋律的重合而定论的，而我从中更能体会到，《敦煌琵琶谱》是为了练习不同指法而选择的不同定弦同名曲谱。

通过分析比较每首乐曲来判断整体旋律进行中的调式音阶以及结尾和弦关系是否统一、和弦琵音与其他指位谱字、左右手是否可以演奏,所以最后还是选择了与林氏、陈氏相同的定弦。

十四、如何修复《敦煌琵琶谱》P.3808 残缺部分

记得我在索帮大学读研究生时,选修了古谱课程，伊莎拜尔教授讲：古谱或书籍存放年代久了，空气中的氧化使纸张颜色产生了变化导致谱字脱落，最外面最里面会产生相同位置的水印。我从法国图书馆员手中接过P.3808原件，打开看到最外面是第25首《水鼓子》（图46）,最里面是第1首《品弄》（图47），在知音教授的帮助下，我们进行了打开卷起合上的试验，它们的水印位置是相同的。

如何修复粘贴水印部分？在敦煌琵琶谱中，我是用上下谱子乐句对比，找出相同的乐句谱子去粘贴。根据残缺部分的位置距离，把握音乐节奏自然流动的时值进行修复。《品弄》1、2曲谱，红色框1为原件残缺部分，红色框2为提取粘贴谱字；蓝色框1为原件残缺部分，蓝色框2为提取粘贴谱字。

第25首《水鼓子》（图49）我同样采取与《品弄》（图48）相同的方式粘贴，红色框1为原件残缺部分,红色框2为提取粘贴谱字；蓝色框3为原件残缺部分,蓝色框4为提取粘贴谱字；紫色框5为原件残缺

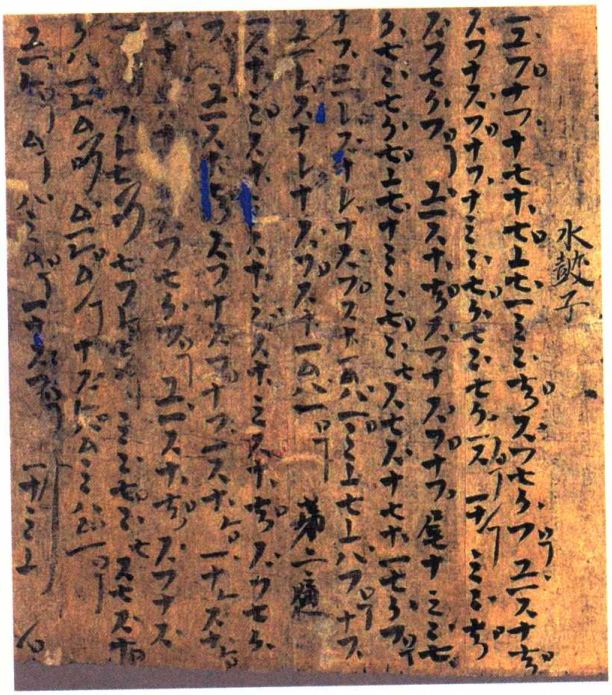


图46 第25首《水鼓子》

图47 第1首《品弄》

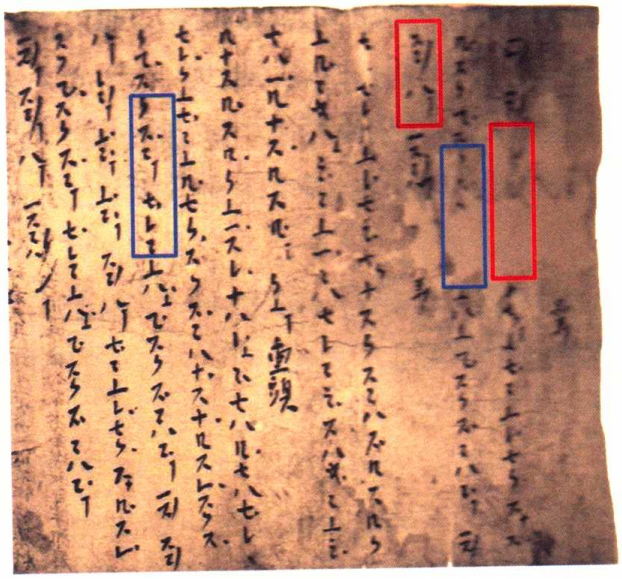


图48 P.3808《品弄》原件修复粘贴

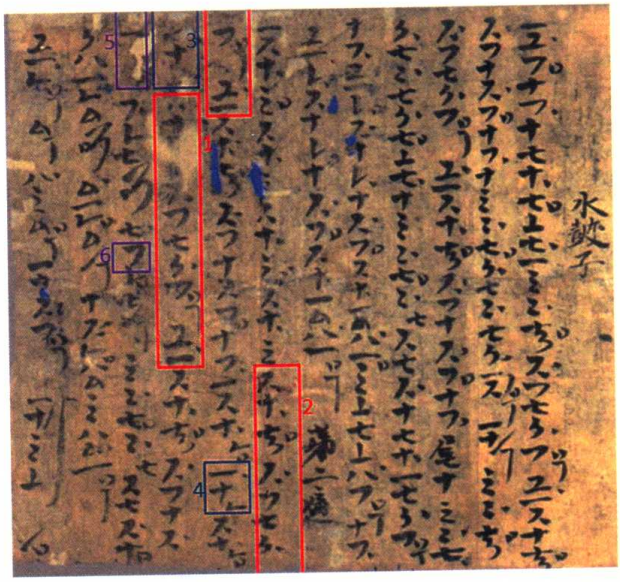


图49 第25首《水鼓子》原件修复粘贴

部分，紫色框6为提取粘贴谱字。

第1首《品弄》是引子，第2首尾部是第1首的重复变化再现，它们之间的关系是：

[……品弄1……]　[……品弄2尾部……]

$A-B-C-D-A^1$　$D-A^2-B^1-C-D-A$

第1首《品弄》谱字指位·弦·相、数据、图表：

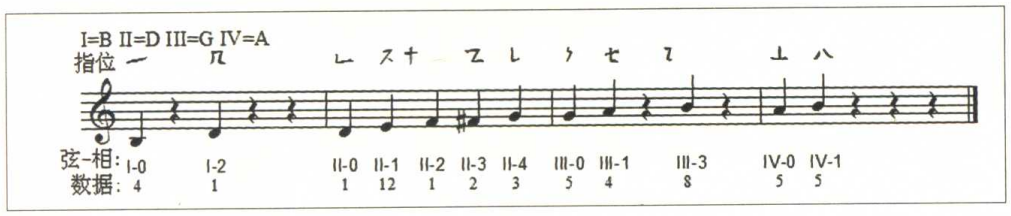


图50

《品弄一》，王维平译谱：

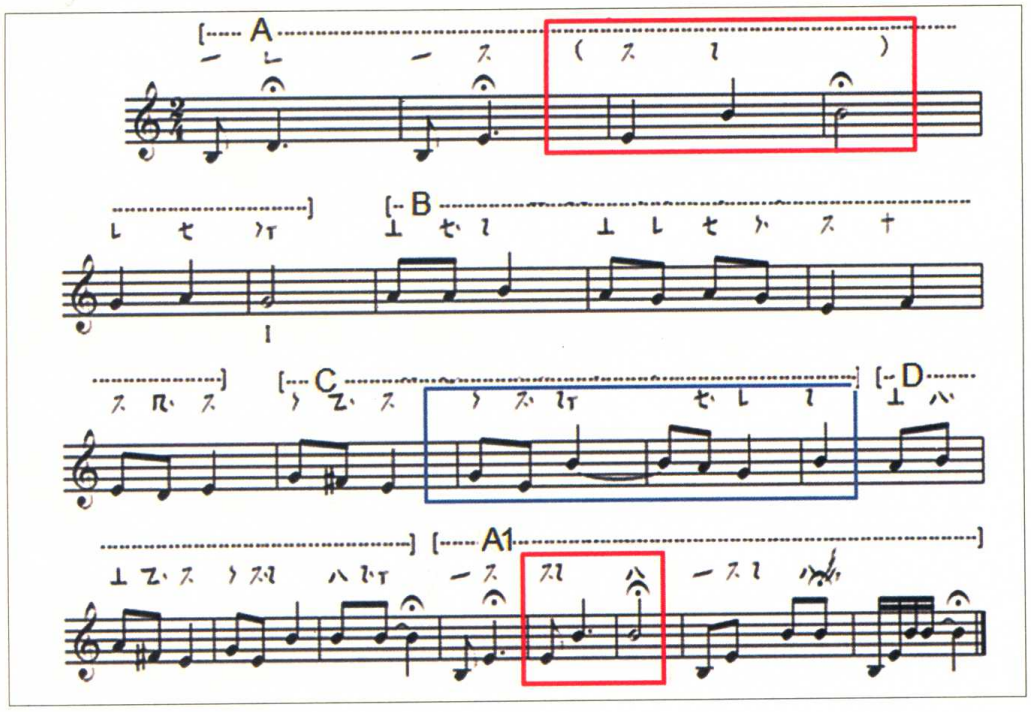


图51

《品弄二尾部》，王维平译谱：

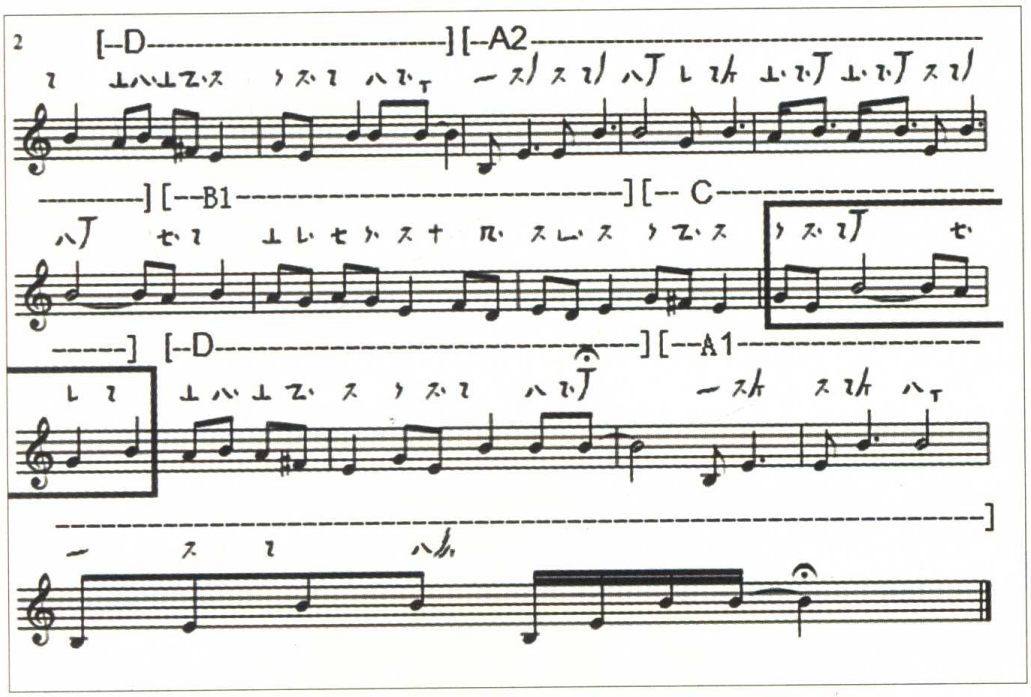


图52

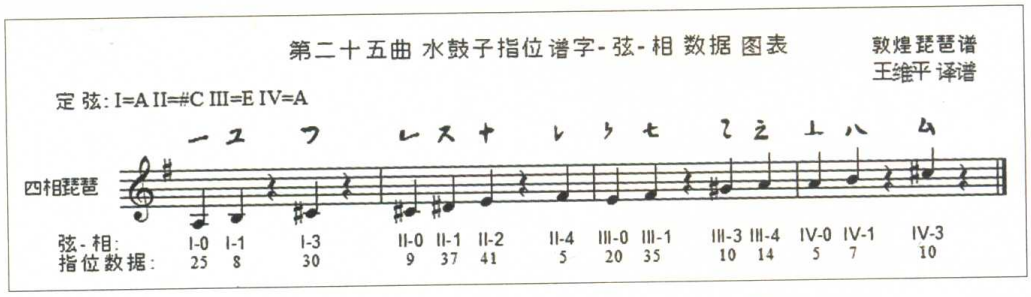
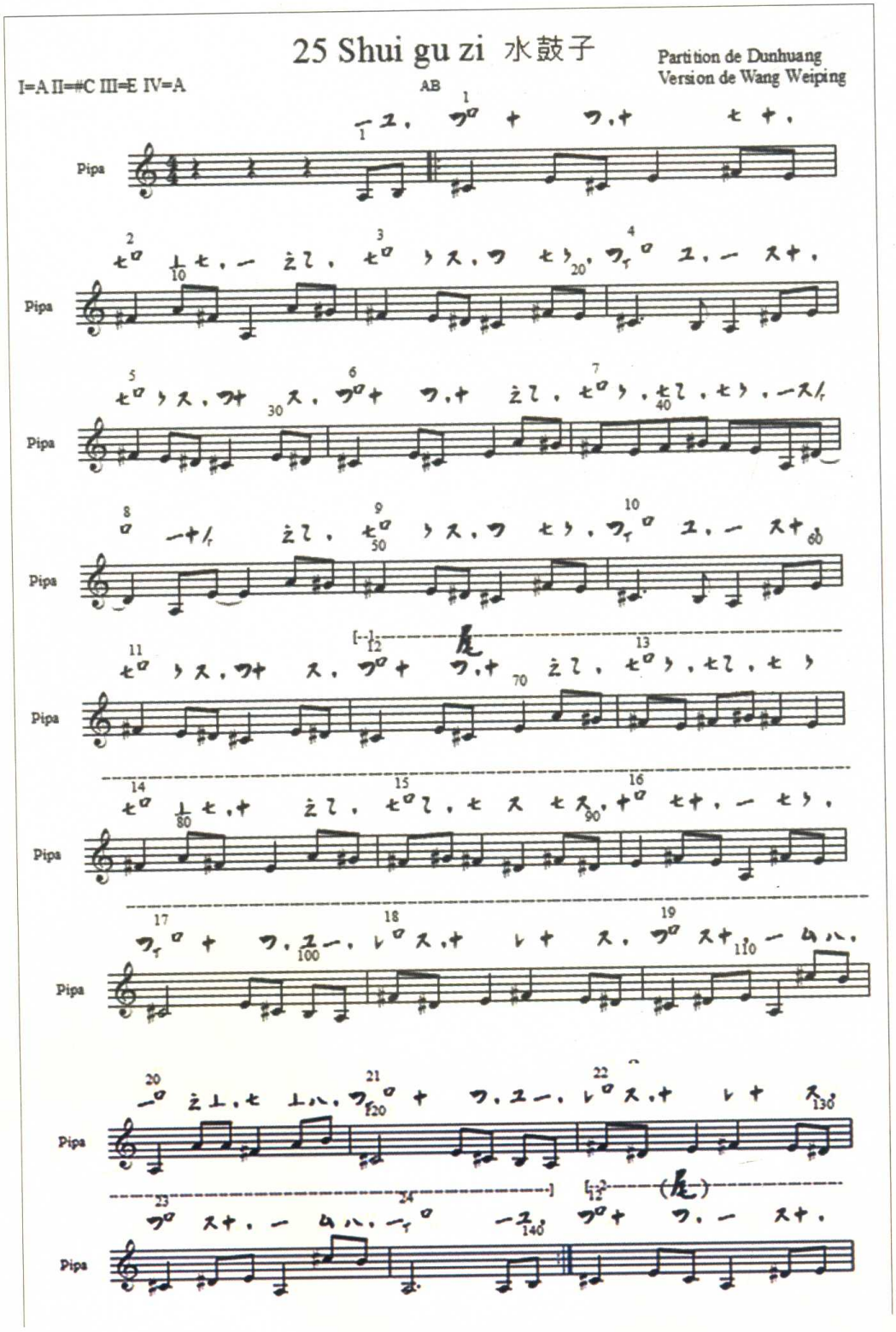

第二十五曲 水鼓子指位谱字-弦-相 数据 图表
敦煌琵琶谱
王维平 译谱
定 弦: I=A II=#C III=E IV=A
四相琵琶
弦-相: I-0 I-1 I-3 II-0 II-1 II-2 II-4 III-0 III-1 III-3 III-4 IV-0 IV-1 IV-3
指位数据: 25 8 30 9 37 41 5 20 35 10 14 5 7 10

图53


25 Shui gu zi 水鼓子
Partition de Dunhuang
Version de Wang Weiping
I=A II=#C III=E IV=A
AB
Pipa

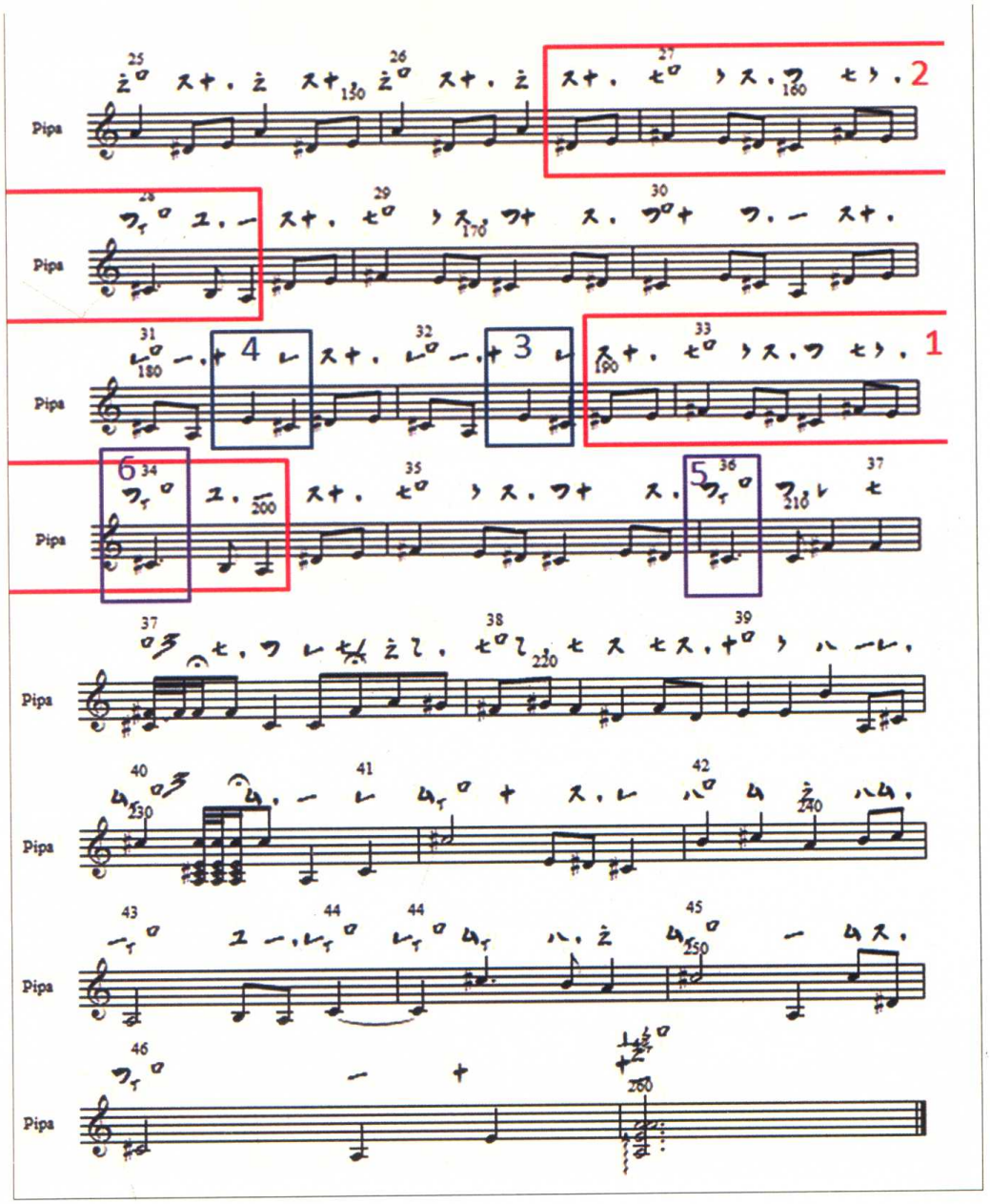


图54

十五、电脑软件开发

我的先生是法国电脑软件设计工程师,名叫万桑(Vincent)。把敦煌琵琶谱字编成电脑熟悉的字母，设置规则提高了解译效率。因为我是弹琵琶的，所以很多规则都是经过试奏，理论与实践相结合而产生的。《敦煌琵琶谱》的电脑软件开发，是具有创意和技术含量较高的研究成果，一方面方便了我的研究工作，一方面给本研究开拓了更宽的领域。在程序编辑中，我们设定的内容包括：[①]

1.P.3539左手指位符号；

2.变换定弦；

3.变换节奏；

① 以上举例中的谱例均为我们开发的软件制作。

4.变换其他谱字和右手指法符号；

5.频率数据包括谱字、口、弦、相、音位、在具体指位上出现的频率；

6.同步出现五线谱和敦煌琵琶指位谱。

下面是设定内容图表：

图55

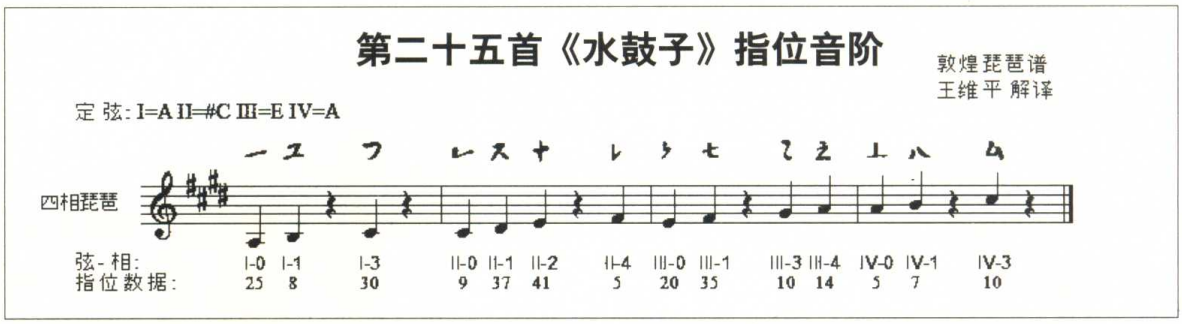


图56

频率数据图表：第25曲《水鼓子》

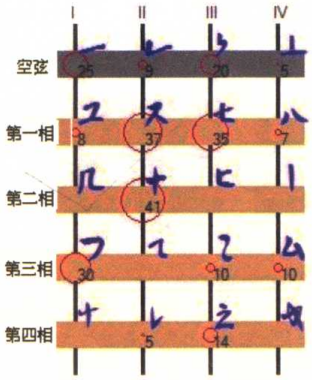


图57 具体指位出现的频率

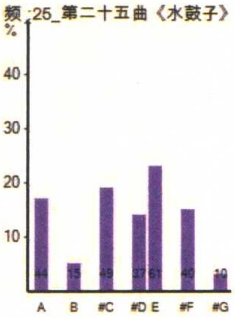


图58 具体音位出现的频率

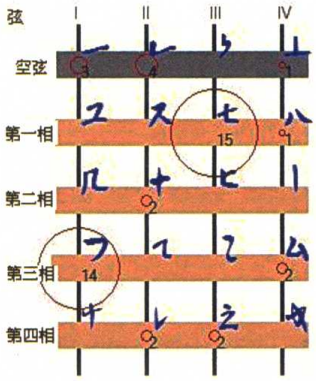


图 59 口在具体指位上出现的频率

旋律分析——音程关系分析数据，(横竖B3是指钢琴上的具体音高名称,中间数字是指音程关系出现次数数据)。如，A4到B3有两次(可对照红色方框)，D5到B3有一次(可对照蓝色方框)……

第3首《倾杯乐》

	B3	D4	E4	G4	A4	B4	C5	D5
B3					2			1
D4	2			1		1	3	
E4	1	4		2	1	3	3	1
G4			7	3	6	5		
A4		2	1	9		15		
B4		1	7	6	16	11	3	1
C5					2	6		
D5						3		

图60

第3首《倾杯乐》

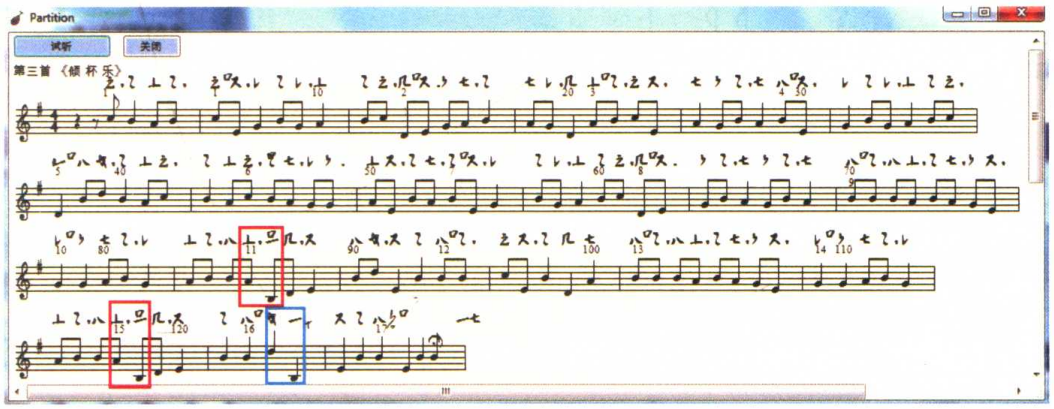


图61

——音高名称。

——音符百分比数据。

——用八分音符时值，去算一个音符在一首乐曲中占有多少百分比数据。

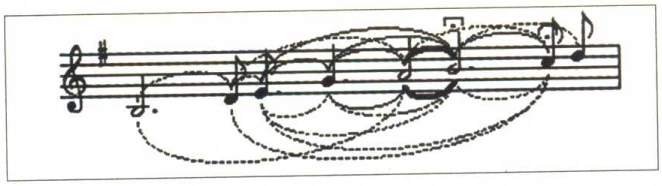
音名	C	D	E	G	A	B
音符%	6	7	11	16	20	36
音符时值%	5	8	10	18	21	35

| 图62 |

——用连线来显示音程之间的联系和连续发生关系，细线代表频率少，粗线代表频率频繁。上面连线是从底音向高音，下面连线是从高音向底音。出现次数多是二分音符或加符点，出现次数少是十六分音符。谱子里第一个音用延长号标记 ，最后一个音用变化的延长号标记 。数字显示之后,我们可以要求电脑画出五线谱从2至16变换连线图,下面可以看到2、4、15不同的连线举例:

>= 2

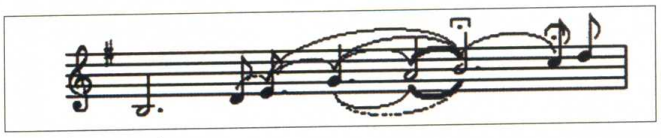
第3首《倾杯乐》



| 图63 |

>= 4

第3首《倾杯乐》



| 图64 |

>= 15

第3首《倾杯乐》

| 图65 |

结语

在《敦煌琵琶谱》研究队伍中，我作为一名从事琵琶专业演奏人士,首先要做的功课是怎么认识古谱符号、如何演奏、能不能演奏，包括曲谱的来龙去脉、定弦、节奏、调式音阶、旋法、曲式等之规律进行比较分析和研究，以及试奏录音、录像。请允许我有待于斟酌之后，将谱例录音、录像公诸于世与大家见面。

2013年10月，应邀参加在西安音乐学院召开的“敦煌乐舞国际学术研讨会”，听取了参加会议专家们的发言，从不同角度获悉敦煌乐舞艺术研究的进展状况，无论过去75年的敦煌乐曲研究结果是肯定还是

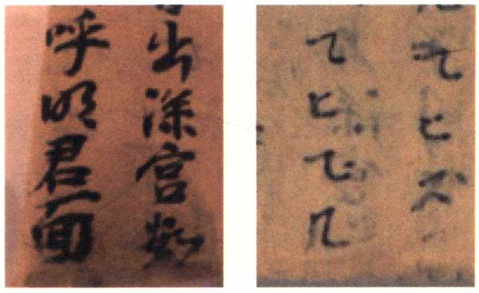


图 66 “深”、第20首《长沙女引》

争论， 其所呈现给我们今天的研究成果，都是非常有价值和极其珍贵的参考资料。

高德祥先生与我交流中讲: 因为你看到原件，把第20首《长沙女引》（图66）两面进行了比较核实，否则怎么能知道谱字中的两点是从后面“深”字渗印过来的墨迹 (在敦煌琵琶谱中点往往代表符号)。

每当我在博物馆、图书馆或洞窟看到文物、文献资料的收藏很好地被保管，就会对这些不同时代的创造者、守护者、学者表示衷心的敬意! 感恩知识传递了人类共同的智慧财富!

2013年12月23日于巴黎

敦煌壁画经变图礼佛乐队与唐代坐部伎乐的比较研究

李宝杰

一般所说的“敦煌石窟群”包括敦煌莫高窟、西千佛洞、安西榆林窟、东千佛洞、水峡口石窟、肃北五个庙石窟共6个地方的石窟，计有500多个洞窟。根据前辈学者统计，其中洞窟壁画中绘有乐伎形象的洞窟达260多个。郑汝中先生根据这些乐伎形象在壁画中的不同作用和表现意向，将此分为“天国乐伎”和“世俗乐伎”两大类，其中，天国乐伎又可分为“天宫乐伎”、“飞天乐伎”、“迦陵频伽鸟乐伎”、“化生类乐伎”、“护法类乐伎”、“经变画类乐伎”；世俗乐伎分为“供养人乐伎”、“出行图乐伎”、“嫁娶图乐伎”、“宴饮图乐伎”。[①]可以下图表示：

敦煌乐伎类型图															
天国乐伎——伎乐天												世俗乐伎——伎乐人			
			化生乐伎		护法乐伎			经变乐伎							
天宫乐伎	飞天乐伎	迦陵频伽乐伎	化生菩萨乐伎	化生童子乐伎	天王乐伎	力士乐伎	药叉乐伎	胁持菩萨乐伎	文殊菩萨经变乐伎	礼佛乐队乐伎	佛教故事画乐伎	供养人乐伎	出行图乐伎	嫁娶图乐伎	宴饮图乐伎

注：本图根据郑汝中《敦煌壁画乐伎》、庄壮《敦煌壁画乐伎形式》中的分类原则绘制。

人们不禁要问：以佛教信仰为主体的敦煌石窟壁画中，为什么要绘制这么多的乐伎？

其实这与佛教的供养制度有关，供养是佛教修行的一种方式。《佛光大辞典》这样解释说：“梵语Pujānā，巴利语同。又作供、供施、供给、打供。意指供食物、衣服等予佛法僧三宝、师长、父母、亡者等。”[②]供养行为最初主要以身体行为为主，即通过向佛法僧提供所需衣食药物等用品表示信众的虔诚心迹以达到对佛的尊崇。如《妙法莲华经·法师品第十》中就列有十供养，包括华、香、璎珞、末香、涂香、烧香、缯盖、幢幡、衣服、伎乐。[③]此后逐渐发展，除物质供养外还衍生出精神供养，也即“心分供养”。如《地藏菩萨本愿经》中云：“若未来世，有善男子善女人，闻是菩萨名字，或赞叹、

① 郑汝中：《敦煌壁画乐伎》，《敦煌研究》1989年第4期。

② 慈怡主编：《佛光大辞典》，台湾高雄佛光出版社1988年版，第3065页。

③（后秦）龟兹国三藏法师鸠摩罗什诏译：《妙法莲华经》（又名《法华经》），佛缘网站http://h.foyuan.net/thread-120469-1-1.html。

或瞻礼、或称名、或供养，乃至彩画刻镂塑漆形象，是人当得百返生于三十三天，永不堕恶道。”[①]其中表明除了提供物质的身体供养外，在观念上、思想上、情感表达上无时无处不以精神的形式将三宝供养浸入心底，并通过艺术的形式外化其形象。这样，从身体物质层面到精神理念层面就形成了一整套供养行为及认知理念。那么，作为以展示和宣扬佛教精神的洞窟场所，在佛教经变绘图[②]中常常出现以伎乐供养佛陀的场面就成为一种需要和必然。

敦煌洞窟中的佛教供养绘图无论形式还是内容都十分丰富，其中，仅就经变图中绘制的乐舞场面比较分析来看不外乎两个方面：一方面是通过歌舞升平的场面，展示净土世界的极乐景象，用以表达人们对佛教至美世界的向往；另一方面通过具体的情节表现礼佛、娱佛、供养佛的情景。在《大智度论》卷九十三中有这样一段话：“问曰：诸佛贤圣是离欲人，则不须音乐歌舞，何以妓乐供养？答曰：诸佛虽于一切法中心无所著，于世间法尽无所须；诸佛怜愍众生故出世，应随供养者，令随愿得福故受。”这就是说对诸佛提供音乐并非佛的需要，而是众供养者的自愿行为，佛因怜众生而不加制止，故任其遂愿得福。又说：“是菩萨欲净佛土故，求好音声，欲使国土中众生闻好音声，其心柔软，心柔软故，易可受化，是故以音声因缘而供养佛。”[③]从另一方面说，好的音声可以净化佛土，在这种音声美景中人心易于软化而一心向佛，所以这是美好音声与佛结缘的结果。

据此不难看出，敦煌壁画中的乐伎形象，实际上是围绕着佛教供养制度而进行的一种精神供养方式的展现。其中，“天国乐伎”主要表现极乐世界歌舞升平、一派祥和的场面；而“世俗乐伎”则通过反映世俗供养人的供养行为，除让自己得到功德利益外，进而希望往生的亲人可以得脱地狱之苦，往生净土极乐世界。在此，美好音声场面以及奏乐形象的不断铺陈，就成了凡间与佛界的中介桥梁，通过静态表象中的美乐形象，打开信众的想象翅膀，伴随着心中的梵音妙响，其心神既获得柔化同时又飘向了那无欲无争的西方仙界。

具体来看，伎乐形象的塑造是敦煌壁画中表现佛教供养的一个重要内容。在众多不同形式的伎乐表现中，经变图中的伎乐有着自身的特点，往往以其场面的宏大、装饰的奢华引人瞩目。作为经变图整体构图不可缺少的组成部分，乐舞场面早在隋代的壁画中就已出现，中唐达到高峰。其中的“礼佛乐队”多以坐乐形式呈现，无论其表演形式、表演规模、乐器使用、乐队组合等，似乎很容易让人联想到唐代的坐部伎乐，一些学者在研究中往往也将其关联在一起予以考察。那么，作为以反映佛教供养为主旨的绘画，其表现内容与现实存在到底有着怎样的联系？敦煌经变图中的“礼佛乐队”能否被视作唐代坐立部伎乐的真实反映？图像学研究与音乐史研究中，我们如何把握佛教绘画艺术的创造与现实存在之间的关系?这都需要我们在研究中不断地审视。首先，让我们先来梳理一下敦煌壁画经变图中的礼佛乐队。

---

① （唐）三藏沙门宝叉难陀译：《地藏菩萨本愿经》，上海佛学书局中华民国二十四年（1935）版，第4页。

② “经变图”是佛陀宣说佛法的绘画。其中“经”是指佛经，“变”是佛教术语，指“变相”或“变现”，也就是形象化的意思。所谓“经变”就是以图像形式来说明佛经的思想内容。

③ （后秦）龟兹国三藏法师鸠摩罗什译：《大智度论·卷九十三·释净佛国土品第八十二之下》，中国佛教图书网http://ts.zgfj.cn/Book/2009/9/26/8790_1.html。

一、敦煌壁画经变图中的礼佛乐队分析

敦煌学者郑汝中先生研究认为："经变画中绘有乐队，最早见之于隋代。"[①]经查阅《敦煌石窟全集》和《敦煌壁画全集·隋代卷》仅见两幅有乐队的图画。无论其组织形式、人数、场面都无法与后来的唐代相比。

按照经变图（说法图）的基本规则，图中一般都有歌舞乐队布局。构图往往是以佛陀为中心向周边展开，少不了以甘露山作背景，其间杂以树木花果流泉鸟兽，佛陀结跏趺坐在亭榭楼阁中央，分左右布有天主帝释眷属、乾闼婆儿眷属以及四天王、梵天王、魔王等诸神，歌舞作乐充盈其中，前台还常伴有迦陵频伽舞鸟，以表现佛界一派祥和、歌舞升平的极乐景象。图1为敦煌隋代第423窟的《弥勒佛经变图》中的阁楼乐队局部。

第423窟中的绘画非常丰富，由两大部分组成：前部人字披东披绘有须达那拏太子本生图画，西披绘有弥勒上生经变图，两披之间脊枋绘饰水池莲花图案；后部平顶中部绘有维摩诘经变图，两侧画的是帝释天、帝释天纪及说法图。其中人字披西披上的弥勒上生经变图展示了弥勒菩萨上生兜率天，于该天住四千岁的情景。画面上的兜率天内院为弥勒净土，外院为天众娱乐处所，弥勒菩萨倚坐在此宫大殿中为诸天人敷衍经典。大殿两侧竖有重楼各三层，喻示天宫四十九重微妙宝宫。重楼中每层都有两身乐伎，取立奏姿势表演。左右最上层由于大殿屋檐遮挡，看不清乐伎所奏乐器；左边中层一乐伎横抱五弦、一人持箜篌，下层一乐伎奏葫芦琴，另一人像似演奏某种打击乐器，或似在舞蹈；右边中层一人横抱琵琶，一人演奏什么乐器看不清，下层一人弹筝，一人似在演奏打击乐器。这是敦煌隋代壁画中较早的乐队组合雏形。

隋代的另外一幅绘有乐伎画面的图出现在第390窟（图2），此窟内南北两壁为对称布局，主图为弥勒说法，上下围绕有众多佛像，画面最上沿画有飞天及天宫栏墙，说法图下面画着供养人队列群像，人数众多，北边为男供养人，右边为女供养人，八位立奏女乐伎排在女供养人最后，使用乐器较为丰富，画面虽毁坏严重，但从演奏姿势以及形状依稀可判断其大概，其中包括方响、箜篌、排箫、横笛、曲项琵琶、直项琵琶、横笛、腰鼓。著名敦煌研究学者姜伯勤先生研究认为，此壁画受到来自粟特画派与风格的影响。[②]

进入唐代以来，经变图在绘制上发生着较大变化，一方面体现在整体的构图上，如唐时的敦煌经变图在构图上逐渐形成如下样式：

1.中心式，如《阿弥陀经变图》的构图。一般在画面中心绘有佛陀与菩萨等众圣人，在四周围绕着与佛经有关的故事情节。

2.左中右式，如《观无量寿佛经变图》、《东方药师经变图》的构图。这种构图多把画面分作左、中、右三栏，中间表现佛国世界的宏大场面，经中的故事则分列在左右两栏中。

---

① 郑汝中：《敦煌壁画乐伎》，《敦煌研究》1989年第4期。

② 参见姜伯勤《敦煌艺术宗教与礼乐文明》一书相关章节，中国社会科学出版社1996年版。

图1 隋代，第423窟《弥勒佛经变图》中的阁楼乐队（局部）

图2 隋代，第390窟《女供养人乐伎图》

3.上下式，如《法华经变图》、《观无量寿经变图》的构图。利用中间部分的上部描绘佛国世界，下部和左右两侧穿插经中各种故事。

4.左右呼应式，如《维摩诘经变图》、《劳度叉斗圣变图》的构图。画面的左右两部分各成主体，围绕着两个主体人物，再交织插绘出佛经里的各种情节。如《涅槃变图》的画面呈长方形，它的情节是从左向右，再自右至左展开的。

另一方面体现在供养乐伎的形态变化上，无论身姿、手中乐器以及装束都有了丰富的表现。礼佛乐队的绘画造型也呈现出规模性的发展状态，其突出变化主要是有了相对固定的位置，基本被安排在以佛陀为中心的下端两侧（即佛殿前沿位置），乐队形式呈现出多种组合样貌，已不同于早先乐伎在壁画构图上发挥点缀作用那样，构图上给人以随性、散漫之感，而是已具备一定的程式化规格，且形式多样，使用乐器丰富。与前代相比，尤其是乐伎的表演神态也多被绘制得栩栩如生。其持续性的发展，在中唐达到了高峰，这可从先后不同阶段绘制的画面比较中明确看出这一点。

如著名的初唐第220窟的《东方药师经变图》（图3）中的乐舞阵营，图中除在药师佛前台中央绘有4位舞伎的对舞外，两侧的乐伎阵营规模宏大，左有15人，右有13人，共计由28人组成，这是整个敦煌壁画中乐队人数最多的一幅。乐队中所使用的乐器左侧包括羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鼗鼓和鸡娄鼓、横笛、拍板、法螺、铜钹、箜篌、笙、拍板、竖笛、筚篥等，其中还有一名歌手；右侧包括腰鼓[①]、都昙

① （后晋）刘昫等撰：《旧唐书·卷二十九·志第九·音乐二》："腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹，本胡鼓也。石遵好之，与横笛不去左右。齐鼓，如漆桶，大一头，设齐于鼓面如麝脐，故曰齐鼓。檐鼓，如小瓮，先冒以革而漆之。羯鼓，正如漆桶，两手具击，以其出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。毛员鼓，似都昙鼓而稍大。答腊鼓，制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。鸡娄鼓，正圆，两手所击之处，平可数寸。正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。节鼓，状如博局，中间员孔，适容其鼓，击之节乐也。"中华书局1975年版，第1079页。笔者注：毛员鼓、都昙鼓属龟兹乐、天竺乐必备之器，刘昫撰《旧唐书》时已说"现不见"。

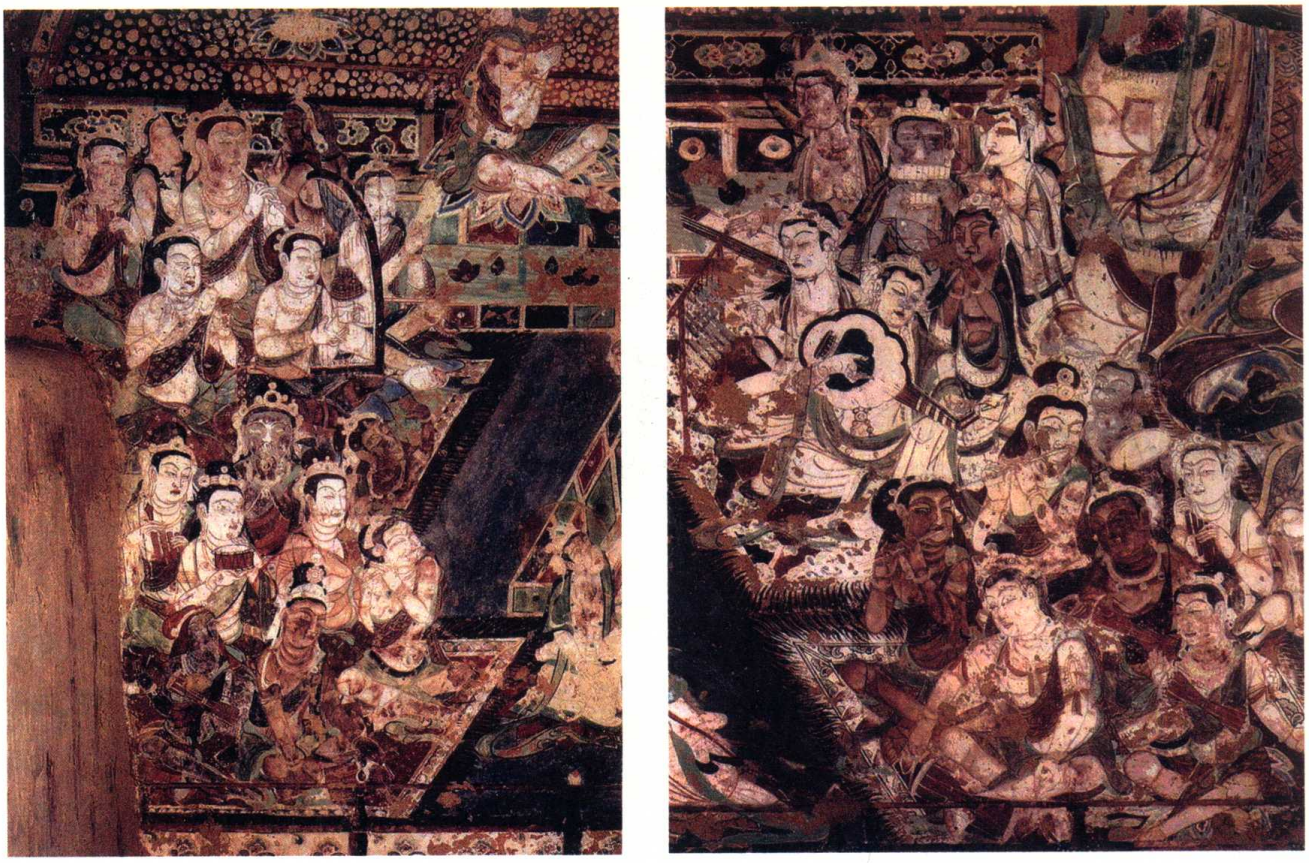


图3 初唐，第220窟《东方药师经变图》中的礼佛乐队

鼓、毛员鼓、横笛2支、拍板、手鼓、五弦花边琴、方响、筚篥、排箫、筝、竖笛。

再比如莫高窟盛唐第172窟，此窟以南北两壁的《观无量寿经变图》的宏大场面驰名。其特点是尽管两幅《观无量寿经变图》主题相同，但经过画工的高超专业处理，并未让人觉得有雷同之感，反而显得表现内容多姿多彩。在构图上南北两壁皆以表现西方净土的“观无量寿佛经变”为中心，两侧处理成对联式的立轴画，画面中绘制的寺院建筑群，可视作唐代建筑群绘画表现的代表。以北壁经变画构图为例分析可见，其中除了以佛陀为中心外，莲花盛开的“七宝莲池”中耸立着宏伟壮观的楼台亭榭，各种面含笑意、神态安然的佛、菩萨，皆以优美的体态被安置在其间。尤其是佛陀下方两侧平台上的乐伎，随着音乐的旋律翩翩起舞，空中萦绕着不鼓自鸣乐器，轻盈飘逸的飞天穿游于楼阁廊宇之间，展现了一派西方极乐世界的至美盛景。《观无量寿经变图》中的乐队左右两侧各由8人组成，现存画面已不十分清晰，但依稀可分辨出左侧乐队使用的乐器是以弹拨乐器为主，包括箜篌、阮咸、琵琶、筝、笙、筚篥、竖笛、拍板乐器；右侧以吹管和打击乐器为主，包括羯鼓、鼗鼓和鸡娄鼓、腰鼓、答腊鼓、排箫、拍板、竖笛、横笛。

进入中唐以后，敦煌壁画的绘画技巧有了明显的提高，不仅构图更加讲究，画面造型着色清晰，人物神态多也刻画得十分细腻。无论是在“药师经变”、“无量寿经变”还是“阿弥陀经变”中都有体现，且礼佛乐队大小形式呈现出多种样式。在此，我们选择有代表的几例进行分析。

如第112窟《观无量寿经变图》中的乐队，由6名乐工呈八字对坐组成，左有鼗鼓和鸡娄鼓、横笛、拍板，右有箜篌、阮咸、琵琶，中间有一反弹琵琶的舞者。

榆林第25窟《观无量寿经变图》中的乐队置于三面临水的平台上，8乐工分两组八字相对，左有法螺、筚篥、笙、琵琶，右有竖笛、横笛、排箫、拍板，中间舞者横挎腰鼓，两手相击。这是一个以吹管乐器为主的乐队。

另外，第112窟中的《报恩经变图》、《药师经变图》、《金刚经经变图》中也都绘有礼佛乐队，乐队结构基本一致，都由8人分左右两组构成。各乐队最大的不同主要体现在乐队中乐器的配置与组合上。从人物神态对比来看，具有一定的相似性，疑为出自同一画工之手。

其《报恩经变图》的8人乐队分左右各两纵列相对而坐，左有笙、拍板、琵琶、筝，右有鼗鼓和鸡娄鼓、腰鼓、横笛、拍板，中间有一翩翩起舞的舞伎。《药师经变图》中的乐队也由8人组成，与《报恩经变图》乐队最大的不同是乐伎们使用的乐器，左有拍板、排箫、箜篌、阮咸，右有方响、答腊鼓、横笛、腰鼓。《金刚经经变图》的乐队左侧有拍板、筚篥、法螺、横笛，乐队右侧有箜篌、笙、琵琶、羯鼓。

下面是第112窟《报恩经变图》、《药师经变图》、《金刚经经变图》三图中的乐队乐器使用统计一览表：

乐器配置情况	乐器名称	所属壁画
各图共有乐器	拍板、横笛	《报恩经变图》、《药师经变图》、《金刚经经变图》
两图共有乐器	笙、琵琶	《报恩经变图》、《金刚经经变图》
	腰鼓	《报恩经变图》、《药师经变图》
	箜篌	《药师经变图》、《金刚经经变图》
各图自有乐器	筝、鼗鼓（鸡娄鼓）	《报恩经变图》
	排箫、阮咸、方响、答腊鼓	《药师经变图》
	筚篥、法螺、羯鼓	《金刚经经变图》

从表中统计来看，三图中报恩经变乐队使用的乐器和其他两图乐队的相似性最多，药师经变乐队的相似性最少，而自有乐器最多。

中唐第159窟（图4）是吐蕃王统治敦煌时期的代表性洞窟，洞中的《观无量寿经变图》在整个中唐洞窟壁画中都有其典型性，不仅气势宏大，构图也非常奇巧，平台上共有三组乐伎围绕着佛陀的说法，似乎有分场竞技的气氛。其中上部平台，乐队分左右设置，各由6人组成，图面虽有部分脱落，但仍依稀可看出乐工们手中大部分使用的乐器，如拍板、横笛、毛员鼓、羯鼓、箜篌、阮咸、笙等。而下部中央平台上以香炉为界，分左右相背席地而奏的8个乐伎，不同于一般正面构图，背上的飘带伴随着悠扬的乐曲，像似天外降临一般，画面的写意性很强，充满着艺术想象力。乐队左有拍板、排箫、笙、曲项琵琶，乐队右有铜钹、箜篌、竖笛、筝。

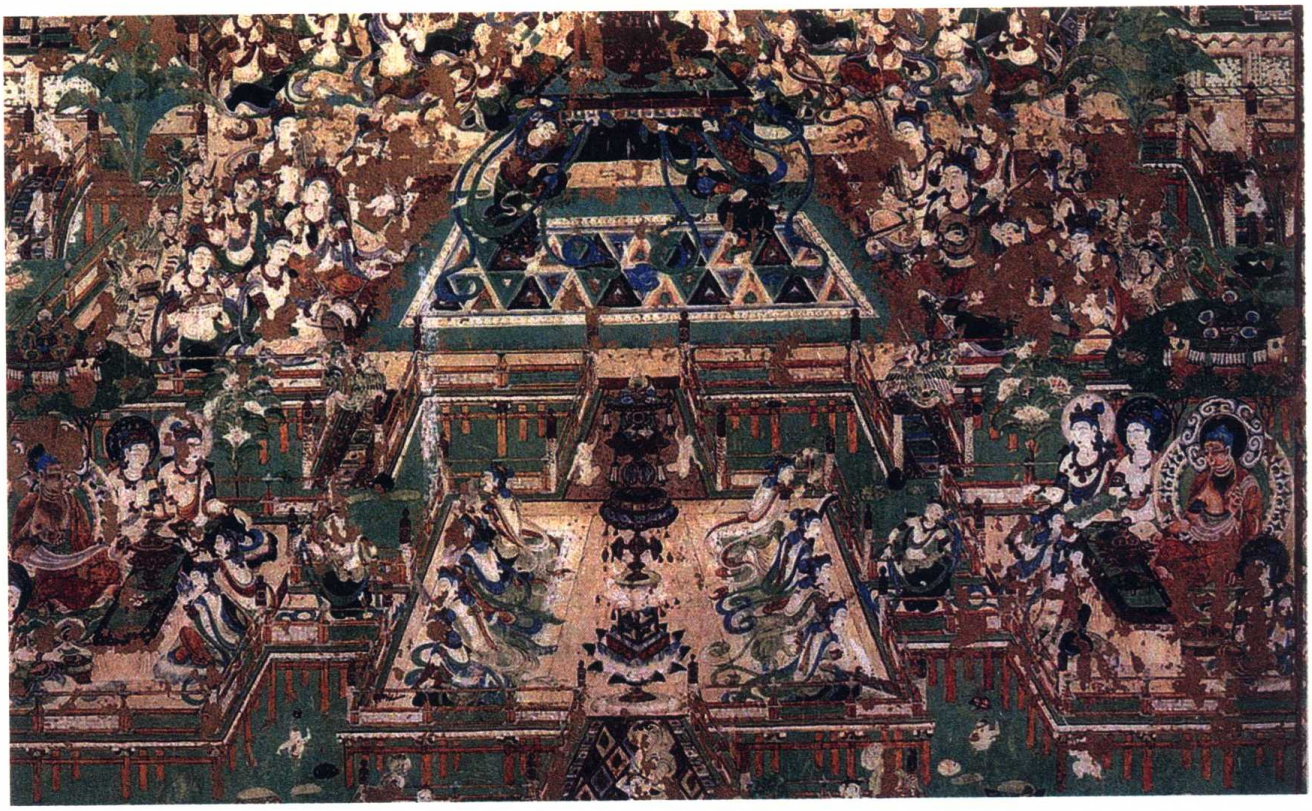


图4　中唐，第159窟《观无量寿经变图》中的礼佛乐队

中唐第154窟的《报恩经变图》以佛陀说法为中心，乐舞围绕在下层平台的卢舍那佛说法的两侧。其特点是乐队人数较多，左右各8人，共16人组成。声部安排有序，左侧以鼓类打击乐器和弹拨乐器组成，右侧以吹管乐器和小件打击乐器组成。反映出绘制图画的乐工具有一定的音乐素养，其构图和乐器安排并非随意想象而为，猜想应该是参照了当时常见乐队的布局进行构图设计。左侧以打击乐器腰鼓、都昙鼓、羯鼓、拍板和弹拨乐器琵琶、五弦、箜篌以及横笛组成，右侧以吹管乐器笙、竖笛、排箫、筚篥、异形横笛以及铜铙、拍板等小件打击乐器组成。

上述中唐第159窟《观无量寿经变图》以及第154窟《报恩经变图》的总体特点是乐队人数较多，一般不少于16人，属较大型乐队组织。其中，第159窟《观无量寿经变图》的乐队布置最有特点，在画面中分上下两重设置，上层两组左右分设，各6人为组；下层一组以香炉分界相背对奏，每侧4人，整个经变图画面上共有乐工20人。由于人数较多，上述图中的乐队在乐器的使用上就显得丰富多样，其中，第154窟《报恩经变图》中的乐队设置不仅最具代表性，而且显现出一定的专业眼光。

中唐各类经变图中的礼佛乐队，除了上述坐乐演奏形式外，还有立奏的形式存在。如第159窟《维摩诘经变图》中的文殊变画面上，就绘有立奏的乐伎。三身乐伎分别手持横笛、笙和拍板站立演奏，各异的神态显现出演奏者的神情表现。

晚唐洞窟中的经变图在礼佛乐队的布局与配置上与中唐保持有一定的相似性。如第18窟的《观无

量寿经变图》中的8人乐队，第12窟《东方药师经变图》中的12人乐队等，所用乐器基本未超出中唐各经变乐队的乐器使用。其中需要关注的是第85窟《西方净土经变图》中的乐队，由左右各8人共16人组成，所用乐器中出现了“凤首琴”，这是之前在礼佛乐队中所不曾见到的。

第18窟《观无量寿经变图》乐队由8人组成，中间为一手持香炉的舞者。乐队左部分为笙、横笛（？）、阮咸、拍板；右部分为排箫、竖笛、筝、琵琶（打击乐器仅有拍板）。

第12窟北壁《东方师经变图》乐队左右各6人，加中间1舞者，共计13人。所操乐器包括左：琵琶、（？）、箜篌、腰鼓、筚篥、拍板；右：筝、竖笛、横笛、（？）、排箫、拍板。

第85窟“西方净土经变图”乐队，左：阮咸、凤首琴、筚篥、筝、箜篌、羯鼓、琵琶、五弦；右：笙、拍板、竖笛、横笛、（？）、（？）、（？）、琵琶，共16人。

晚唐的第156窟最为有名，在经变图下方绘制的就是著名的唐朝河西节度使《张议潮统军出行图》[①]，由于该图具有一定的写实性，因此遮蔽了人们对上部经变图的关注。而该经变图乐舞场面中的乐队在晚唐经变图中是人数较多的一幅，除去中间的两身舞伎，左右各由10人组成，共计20人，且排列整齐有序。左有腰鼓、答腊鼓、鼗鼓、羯鼓、方响、五弦、琵琶、筚篥、横笛、拍板，右有阮咸、五弦、琵琶、筝、箜篌、竖笛、笙、排箫、铜钹（？）、拍板，共20人。

从以上列举的各种壁画中的不同礼佛乐队的组织形式分析可以总结认为，敦煌经变壁画中的礼佛乐队坐乐形式，主要以唐代洞窟为代表，根据其人数的多寡，可分为中小型和大型两类。中小型以6—8人为主，8人乐队居多。大型乐队一般都在16人以上，初唐第220窟《东方药师经变图》的乐队达28人之多；中唐第156窟、第159窟各经变图中的乐队人数都达到20人，但最常见的是16人组成的乐队。但无论乐队规模的大小如何，在经变壁画中，其坐乐演奏的形式基本保持不变，都是居于以佛陀说法为中心的下方，分左右两侧为组，相对席地坐奏。在排列队形上，中小型乐队的队列或一字排开八字相对，或各组两纵列相对而奏；大型的16人乐队，基本上都采取分组两纵列相对而奏的形式。若超出16人的规模，由于构图上的布局处理，分组的纵列就显得不那么严格与规整了。

在乐器使用上，以今天的分类原则，主要涉及吹管、弹拨和打击乐器三大类。其中，吹管类最常见的乐器包括横笛、竖笛、筚篥；弹拨类最常见的包括琵琶、五弦、箜篌、筝、阮咸；打击乐器类最常见的包括腰鼓、羯鼓、答腊鼓、方响等。除此之外，经变图礼佛乐队中也出现了一些特殊乐器，如法螺、异形笛、凤首琴、莲花琴等。

在乐队的分组搭配上，有一定的规律可循，如横笛与竖笛、琵琶与五弦、腰鼓与鼗鼓等多同时出现在各自的组别中。但从其多数乐队的分组配置来看，也可看出画工在绘制上存在着一定的臆想性和随意性。其中，最具专业水准的是第154窟的《报恩经变图》中的乐队，似乎已考虑到“声部”或“音色”

---

① 张议潮（799—872），汉族，沙州敦煌（今属甘肃）人。张氏世为地方豪强，其父张谦逸曾官至工部尚书。张议潮曾率领沙州各族武装起义，驱逐了河西地区的吐蕃守将，使瓜、沙等十一州又重新回归唐朝。唐宣宗特下诏令，大力褒奖张议潮，擢其为沙州防御使，后兼领凉州节度使，使贞元初年失守而废置的凉州军镇又得以恢复。

归属问题，其特点在前文已有所交代，这里不再重复。

二、有关唐代坐立部伎的相关文献梳理

依据敦煌壁画绘制的在唐历史时段，以及经变图中坐乐表现的形式，很容易就让人联系到唐代音乐史上坐立部伎乐的问题。其二者究竟有否关联？如何把握其关系？这正是本文所重点关注的。前述我们梳理了敦煌壁画中出现的有代表性的礼佛乐队情况，下面我们再针对相关历史文献，对唐代出现的坐立部伎进行分析，以从中窥视和把握其相关的因素。

有关唐代坐立部伎乐的研究，以往学者所引文献不出如下几部典籍：唐代杜佑撰《通典》；后晋刘昫等撰《旧唐书·音乐志》；北宋欧阳修、宋祁等撰《新唐书·礼乐志》；北宋王溥撰《唐会要》；南宋王应麟撰《玉海》；唐代徐景安《乐书》中所引《古今乐纂》文字。

1.有关坐立部伎乐的起源

唐代杜佑所撰《通典·乐六·卷一四六》“坐立部伎”一节载：

> 燕乐，武德初，未暇改作，每燕享，因隋旧制，奏九部乐。（原注：一燕乐，二清商，三西凉，四扶南，五高丽，六龟兹，七安国，八疏勒，九康国。）至贞观十六年十一月，宴百寮，奏十部。先是，伐高昌，收其乐，付太常。至是增为十部伎，其后分为立坐二部。（原注：立部伎有八部：一安乐，后周平齐所作，周代谓之城舞。二太平乐，亦谓之五方师子舞。三破阵乐。四庆善乐。五大定乐，亦谓之八纮同轨乐，高宗平辽时作也。六上元乐，高宗所造。七圣寿乐，武太后所作。八光圣乐，高宗所造。坐部伎有六部：一燕乐，张文收所作，又分为四部，有景云、庆善、破阵、承天等。二长寿乐，武太后长寿年所作。三天授乐，武太后天授年所作。四鸟歌万岁乐，武太后所造。五龙池乐，玄宗所作。六破阵乐，玄宗作，生于立部伎也。）①

这段文字既谈到了唐初在沿袭隋代九部乐基础上形成十部乐的原因，也谈到后将十部乐分为立坐二部，但究竟何时分的却并未明确具体时间，但从原注中提供的各部乐来源及其创作者的情况判断，被归为立部伎乐的八部伎乐最迟在高宗时期即已形成，而六部坐部伎乐直到玄宗时期才完全形成。尽管立部坐部伎乐的分部需要不能完全以作品的全部具备为根据，但最起码要有相当数量的作品和实际演出为支撑才可能成行，所以伎乐的二部分类在高宗当政时期即已实施应该是准确的。

诗人白居易在《立部伎·刺雅乐之替也》诗中有云：“立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。袅巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一曲众侧耳，鼓

---

①（唐）杜佑撰：《通典·乐六·卷一四六》，中华书局1988年版，第3720—3721页。

笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。……”[①]白氏的这首诗作于其任左拾遗期间（唐宪宗元和三年，808），不仅真实地反映了当时立坐部伎乐演出的情况，还毫无保留地表达了诗人对严肃的宫廷伎乐流于俗化、立部伎被边缘化的强烈不满，以此折射出中唐以后雅乐退化、俗乐昌盛的唐代宫廷音乐发展情况。

此后五代后晋刘昫等撰的《旧唐书·音乐志》卷二十九中有言曰：“高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部乐，其后分为二部。……安乐等八舞，声乐皆立奏之，乐府谓之立部伎，其余总谓之坐部伎。”[②]基本沿袭了《通典》的说法，但在其“列传十”中又载：武德七年（624），河间王孝恭平江南有功，高祖李渊赐其“甲第一区、女乐二部、奴婢七百人”[③]。据此，有人认为“女乐二部”指的是立部、坐部二伎，通览这部分内容，没有任何文字可以证实这种猜测，有望文生义之嫌。“高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部乐”，连国家礼仪宴飨循的都是隋制，而犒劳下属怎又可能穿越时空使用此时尚未形成的立坐二部伎乐？[④]何况就是河间王孝恭立有大功应以重奖，其本人且喜奢华讲排场，但也不可能僭越礼仪等级，收受超越自身身份的帝王馈赠。因此，依照唐初在宫廷礼仪上继承隋制的实事，这“女乐二部”更可能是“九部乐”中的某二部，或其他四夷之乐中的某两种，而非后来的立部坐部之二部。

到了北宋时期，欧阳修、宋祁撰修《新唐书·礼乐志》，在卷二十二中留下“又分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。太长阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐”[⑤]的文字，其中，一个“又”字又让不少人产生了费解。其实，仔细研读《新唐书·志第十二·礼乐》这部分文字，联系上下文推断，脱胎于十部乐的立坐二部乐，自高宗时确立以来，后经“武后之祸”更改唐制，“中宗昏乱”韦后干政，加上玄宗初期“居新声、散乐、倡优之技，有谐谑而赐金帛朱紫”这样的昌俗疏雅之举，原二部乐各归其仪的原则早已被打破，发展均已乏力，此时“又分二部”只能理解成对现存乐象混乱的整饬，这其中的“又”字仅仅表明了与传统的关联性。更何况玄宗的兴趣酷在道调法曲，“选坐部伎弟子三百教于梨园”，他还偏好羯鼓，甚至“升胡部于堂上”[⑥]，“又分二部”实际上有名无实，最终致使立坐部之伎乐规制渐趋消弭也就不难理解了。

---

①《全唐诗·卷四百二十六·白居易三》，中华书局1980年版，第4691页。

②（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·卷二十九·志第九·音乐二》，中华书局1975年版，第1059—1061页。

③（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·卷六十·列传第十·宗室》，中华书局1975年版，第2348页。

④ 立坐二部伎乐与继承隋制的九部乐到太宗时的十部乐最大的变化，是放弃了因来源地命名乐部的传统，而每部乐依据自己的形式内容都有了属于自己的专用名谓，并且根据礼仪需要以及表演的形式内容作了使用场合的划分。其中，无论是立部中的八部伎乐还是坐部中的六部伎乐，保留下来的属于先朝的只有立部伎中的《安乐》（后周武帝所作）、《太平乐》（源于天竺乐）。而创制坐部伎《燕乐》的张文收贞观时为太宗所用，任协律郎，在太常与祖孝孙一起参定雅乐，到了贞观十四年（641），才依据古《朱雁天马》创作了歌颂太平盛世、云清锦绣的“景云河清”乐，并将之命名为《燕乐》，为皇家元会第一曲。因此，立部伎和坐部伎所属基本上与高祖李渊没有关系，其所赠河间王孝恭“女乐二部”只能被推测为原九部乐中的某部或四夷之乐中的某部。

⑤（北宋）欧阳修、宋祁撰：《新唐书·卷二十二·志第十二·礼乐十二》，中华书局1975年版，第475页。

⑥ 同⑤。

北宋王溥撰《唐会要》时应该明白这一点，因此在引用《通典》文字时保持了原内容，而无有异议呈现。

除此之外，还有一个值得考虑的信息需推敲，这就是文献撰著者的身份或可对文献信息的准确与否提供一定的旁证。上述《通典》、《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》几种正史文献中，只有杜佑的《通典》在涉及唐人唐事时，属于当代人记录当代事，其他都属于后代书前朝之事，其材料的来源或真实度都是要打折扣的，更无须说对事物的认知角度了。杜佑入仕六十载，既做过地方节度使，后又高居宰相之位多年，先后侍奉过玄、肃、代、德、顺、宪六朝，经历了安史之乱之后唐朝由盛转衰的特殊历史阶段，他以其丰富的官场见识和个人阅历，以及采用《通典》这种专门记录历朝历代典章制度的政书形式，反映历朝历代的政治礼仪规制，在涉及唐朝的宫廷宴飨用乐时不可能事出无由随意言事，因此，其信度应该是诸文献中最为可靠的。这也是本文在分析立坐部伎乐起源的问题时，把杜佑《通典》提供的信息搁置在一个显要位置的原因所在。

2.坐立部伎乐的内容及演奏情况

杜佑《通典·乐六·卷一四六》“坐立部伎”一节开始首先对属于立部伎的八部乐作了介绍：

安乐，后周武帝平齐所作也。行列方正，象城郭，周代谓之城舞。舞者八十人，刻木为面，狗喙兽耳，以金饰之，垂线为发，画袄皮帽，舞蹈姿制犹作羌胡状。

太平乐，亦谓之五方师子舞。师子挚兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为衣，象其俯仰驯狎之容。二人持绳拂，为习弄之状。五师子各依其方色，百四十人歌太平乐，舞抃以从之，服饰皆作昆仑象。

破阵乐，大唐所造也。太宗为秦王时，征伐四方，人间歌谣有秦王破阵乐之曲。及即位，贞观七年，制破阵乐舞图：左圆右方，先偏后伍，鱼丽鹅鹳，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以象战陈之形。令起居郎吕才依图教乐工百二十人，被甲执戟而习之。凡为三变，每变为四阵，有来往疾徐击刺之象，以应歌节。数日而就。发扬蹈厉，声韵慷慨。歌和云“秦王破阵乐”。飨宴奏之。……

庆善乐，亦大唐造也。太宗生于武功庆善宫，既贵，宴宫中，赋诗，被以管弦。舞童六十四人，皆进德冠，紫大袖裙襦，漆髻皮履。舞蹈安徐，以象文教洽而天下安乐也。正至飨宴及国有大庆，奏于庭。……

大定乐，高宗所造，出自破阵乐。舞者百四十人，被五彩文甲，持槊。歌云“八纮同轨乐”，以象平辽东而边隅大定也。

上元乐，高宗所造。舞者八十人，画云衣，备五色，以象元气，故曰“上元”。

圣寿乐，高宗、武后所作也。舞者百四十人，金铜冠，五色画衣。舞之行列必成字，十六变而毕。有“圣超千古，道泰百王，皇帝万年，宝祚弥昌”。

光圣乐，玄宗所造也。舞者八十人，鸟冠，五彩画衣。兼以上元、圣寿之容，以歌王业

所兴。[①]

立部伎的八部乐中，除《安乐》和《太平乐》由承继前朝而来外，其余六部皆出自唐帝王或皇后，其中，与太宗李世民有关的二部，与高宗李治有关的二部，与高宗、武后有关的一部，与玄宗李隆基有关的一部。内容上，一是歌功颂德，联系其征战实例，赞其取得天下的丰功伟绩。如后周武帝之平齐；太宗为秦王时之征战四方；高宗率众之平辽东。二是歌其文治修明，象征天下太平景象。如五方狮子舞之歌太平；庆善乐之象文教洽而天下安乐；上元乐之以象元气；圣寿乐之道泰百王宝祚弥昌；光圣乐之以歌王业所兴。其作用和意义无出六代乐舞之左右，是唐宫廷行国家之礼仪彰显浩然威严之盛大场面表现的需要。不仅如此，“旧破阵、上元、庆善三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以飨郊庙”[②]。除了飨宴礼仪外，还参与到国家祭祀活动中，足见其所具有的崇高地位。

从《通典》介绍立部伎的八部乐的表演情况看，舞与歌是其主项，用乐方面则皆擂大鼓，杂以龟兹，声震百里，其中大定乐还加用了金钲，只有庆善乐用的是较为适雅的西凉管弦，以显文象。整个来说，立部伎乐的礼仪作用主要是表现盛大场面，以此体现皇恩浩荡、威仪万千的国祚昌盛的繁荣景象。

《通典·乐六·卷一四六》在介绍坐部伎时曰：

> 贞观中，景云见，河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义，制景云河清歌，名曰燕乐，奏之管弦，为诸乐之首（原注：今元会第一奏者是）。景云乐，舞八人，花锦袍，五色绫葱，彩云冠，乌皮靴；庆善乐，舞四人，紫绫袍，大袖，丝布葱，假髻；破阵乐，舞四人，绯绫袍，锦衿褾，绯绫葱；承天乐，舞四人，紫袍，进德冠，并金铜带。
>
> 长寿乐，武太后长寿年所造也。舞十有二人，画衣冠也。
>
> 天授乐，武太后天授年所造也。舞四人，画衣五彩，凤冠。
>
> 鸟歌万岁乐，武太后所造也。时宫中养鸟能人言，又常称万岁，为乐以象之。舞三人，绯大袖，並画轷鸹，冠作鸟象。今岭南有鸟，似轷鸹，养之久，则能言，名吉了。音料。
>
> 龙池乐，玄宗龙潜之时，宅于崇庆坊，宅南坊人所居变为池，瞻气者亦异焉。故中宗末年，泛舟池内。玄宗正位，以宅为宫，池水逾大，弥漫数里，为此乐以歌其祥也。舞有七十二人，冠饰以芙蓉。
>
> 小破阵乐，玄宗所作也。生于立部伎破阵乐。舞四人，金甲胄。[③]

毫无疑问，坐部伎六部伎乐中的第一部《燕乐》是最为重要的，它出自职业乐官协律郎张文收之

---

① （唐）杜佑撰：《通典·乐六·卷一四六》，中华书局1988年版，第3718—3720页。

② 同①，第3720页。

③ 同①，第3721—3722页。

手，因其乐韵精湛被用为皇家元会第一曲。该曲共由“景云”、“庆善”、“破阵”、“承天”四首作品组成。从名谓上判断，其中的“庆善”、“破阵”二曲应该与立部伎中太宗所创同名曲有关，但作为坐部伎用乐，因其作用的不同，在形式规模上不只是缩小的问题，而在基本乐象、情绪上都应该有较大的改变。之所以保留其名谓，应该与其基本素材的运用有关。

在此部分后，《通典》还专门列出了《燕乐》当时所使用的乐器：

> 玉磬一架，大方响一架，搊筝一，筑一，卧箜篌一，大箜篌一，小箜篌一，大琵琶一，小琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，吹叶一，大笙一，小笙一，大筚篥一，小筚篥一，大箫一，小箫一，正铜钹一，和铜钹一，长笛一，尺八一，短笛一，揩鼓一，连鼓一，鼗鼓二，桴鼓二，歌二。[①]

这样的乐队编制偏重于弹拨乐器与吹管乐器，打击乐器运用较少，与西凉乐风较为接近，有其雅致的一面。[②]

坐部伎其他五首，有三首出自武后之手，最富特点的是《鸟歌万岁乐》，由三人装扮鸟象，歌呼万岁。另两首为后来的玄宗所作，《龙池乐》表现祥瑞，《小破阵乐》由立部伎《破阵乐》而来，只不过为适应堂上表演，仅保留有四人金甲盔胄演绎其刚勇威猛。对坐部伎的用乐，《通典》中曰：“自长寿乐以下，皆用龟兹乐，舞人皆着靴，唯龙池乐备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。”[③]表明了除《龙池乐》的雅乐笙管乐风外，其他四部乐的乐风皆是以善用打击乐器、风格欢快跳荡的龟兹乐为主的，足见龟兹乐风在当时对整个坐部伎乐的重要影响。

对比《通典》、《旧唐书》、《新唐书》以及南宋王应麟《玉海》中的相关内容，不难发现其资料信息最全的尚属《通典》所引，各文献只不过在细节上略有出入，比如在《旧唐书·卷二十九·音乐二》记载坐部伎张文收的《燕乐》所用乐器时载曰：“乐用玉磬一架，大方响一架，搊筝一，卧箜篌一，大琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，大笙一，小笙一，大筚篥一，小筚篥一，大箫一，小律一，正铜钹一，和铜钹一，长笛一，短笛一，揩鼓一，连鼓一，鼗鼓一，桴鼓一，工歌二。”[④]较之于《通典》所载存有微差，无论是乐器种类还是数量都有所减少。推测应该是《旧唐书》撰修时所据材料有限或因编撰择取的问题。但大多数乐器可对应上，并不影响对其二者相同性的辨识。

---

① （唐）杜佑撰：《通典·乐六·卷一四六》，中华书局1988年版，第3721页。

② （唐）杜佑撰：《通典·乐六·卷一四六》“前代杂乐”条曰：“西凉乐……其乐器用：磬一架，弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，大筚篥一，小筚篥一，长笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，担鼓一，贝一，铜钹二。”中华书局1988年版，第3731页。

③ 同①，第3722页。

④ （后晋）刘昫等撰：《旧唐书·卷二十九·志第九·音乐二》，中华书局1975年版，第1061页。

3.坐部伎龟兹乐使用乐器的情况

既然坐部伎用乐主要是以龟兹乐为主，那么就有必要就各典籍所记录的龟兹乐所用乐器进行梳理比较。

《通典·乐六·卷一四六》“四方乐”条曰：“龟兹乐，工人皁丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布葱。舞四人，红抹额，绯袄，白葱帑，乌皮靴。乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，毛员鼓一（原注：今亡），鸡娄鼓一，铜钹二，贝一。”[①] 所用乐器十五件，其中，竖箜篌、琵琶、五弦琵琶属丝类，笙属匏类，横笛、箫、筚篥属竹类，答腊鼓、腰鼓、羯鼓、毛员鼓、鸡娄鼓属革类，铜钹属金类，贝属其他类。以其乐器的出处看，多数乐器源自西域，与西戎五国中的高昌、疏勒、安国乐所用乐器基本一致。特点是革类的打击乐器占有较大比重。

《旧唐书·卷二十九·音乐二》所载比《通典》少了“五弦琵琶”和一件“铜钹”，多了“都昙鼓”，其他相同。[②]而《新唐书·卷十一·礼乐十一》所载出入较大：“龟兹伎，有弹筝、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、箫、筚篥、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓、侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝，皆一，铜钹二。舞者四人。”[③]乐器数量加大为十九件，多了弹筝、侯提鼓、齐鼓、檐鼓，但基本乐器与《通典》保持一致。

从以上诸文献所载龟兹乐所使用的乐器看，合于敦煌壁画礼佛乐队的情况较多。也就是说，龟兹乐所使用的乐器在敦煌壁画中绝大多数都是存在的。以初唐著名的第220窟的《东方药师经变图》的礼佛乐队为例，乐队左侧有羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鼗鼓、鸡娄鼓、横笛、拍板、贝、铜钹、竖箜篌、笙、拍板、竖笛、筚篥；乐队右侧有腰鼓、都昙鼓、毛员鼓、横笛、拍板、手鼓、五弦花边琴、方响、筚篥、排箫、筝、竖笛，基本就是一个龟兹乐队的翻版，况且乐队中间的舞者为四人，也合乎龟兹乐“舞四人”的基本规制。

4.唐李寿墓伎乐图及其所使用的乐器

1973年在陕西三原县焦村发掘的唐代贞观五年（631）淮安靖王李寿墓中的乐舞石刻，因其具有一定的写实性而备受学界关注。其中的“乐舞图”多被视作唐代坐立部伎乐的“真实反映”。尽管不少学者对此存有异议，但其与唐代坐立部伎乐的紧密关系却不容置疑。

李寿，字神通，唐高祖李渊从弟。李渊在太原起兵后，李青举兵积极响应，自称关中道行军总管，高祖授其为光禄大夫，夺天下后，拜其宗正卿，封永康王后改封淮安王。武德元年（618）拜为右翊卫大将军，任山东道安抚大使；武德四年（621），授河北行台左仆射，次年，从太子李建成平刘黑闼，迁左武卫大将军。太宗即位后，拜开府仪同三司，实封五百户。贞观四年（630），薨逝。李寿一生虽然战绩平平，但因与李家早年起兵积极响应的关系，以及后来交好于太宗，因而得以善终，其死后不仅得到了“赠司空，谥曰靖”，其墓葬也修葺得较为排场。

---

①（唐）杜佑撰：《通典·乐六·卷一四六》，中华书局1988年版，第3723页。

②（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·卷二十九·音乐二》，中华书局1975年版，第1071页。

③（北宋）欧阳修、宋祁撰：《新唐书·卷十一·礼乐十一》，中华书局1975年版，第407页。

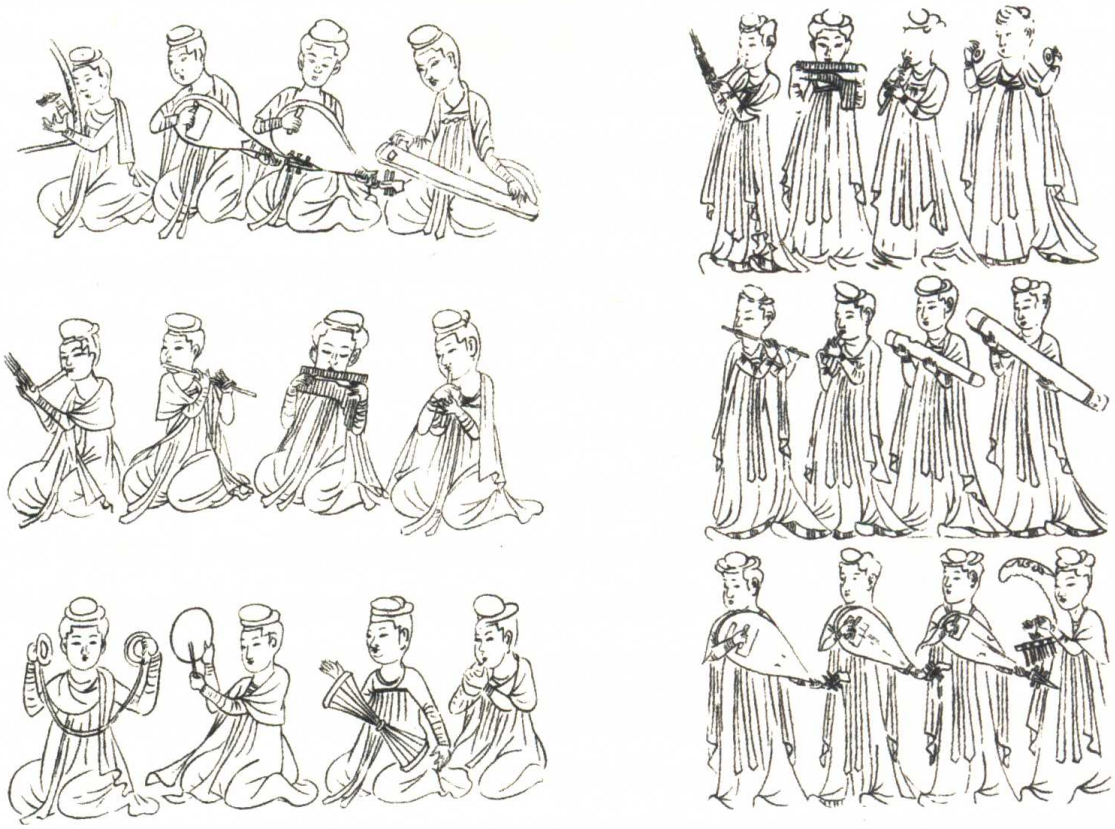


图5　三原县李寿墓线刻壁画坐部、立部伎乐线描图

1973年在陕西三原县焦村发掘的李寿墓虽遭受过两次盗挖，重要文物多数丢失，但墓中壁画与石刻却幸免于难，基本保留下来。据《文物》1974年第9期刊载的署名陕西省博物馆、文管会撰写的《唐李寿墓发掘简报》介绍，在墓内的墓道、过洞、天井、甬道、墓室绘满了壁画，内容涉及骑马出行、飞天、狩猎、仪仗、列戟、重楼建筑、农耕、牧养、杂役、内侍、侍女、忍冬、寺院、贵族庭院等，不难看出，墓中壁画着意在表现墓主人生前显贵的生活场面。其中，在贵族庭院左下角绘有乐舞表演，“五名跽坐的女伎分别持竖箜篌、筝、四弦琵琶、五弦琵琶、笙等乐器在演奏。乐伎前有一舞伎，因残缺仅能看到舞裙的一角飞动。”[①] 而最为音乐史学界看重的还不在这里，而是墓中石刻，即位于棺椁内西壁、北壁、东壁上的乐舞组图（图5）。其中，“坐部乐伎图：位于椁内北壁，紧靠舞伎图，当时舞伎的伴奏，共有女伎十二人组成。均头梳底螺髻，着窄袖上衣，束长裙，披巾， 坐演奏。十二人分作三排，所持乐器是：竖箜篌、直颈琵琶、曲颈琵琶、筝；笙、横笛、排箫、筚篥；铜钹、答腊鼓（？）、腰鼓、贝”。“立部伎乐图：位于椁内东壁南部，由十二名女伎组成。女伎服饰与上略同，站立演奏。十二人分作三排，所持乐器是：笙、排箫、竖笛、铜钹、横笛、筚篥、琴、筝、曲颈琵琶、直颈琵琶、竖箜篌。”[②]

---

① 陕西省博物馆、文管会：《唐李寿墓发掘简报》，《文物》1974年第9期。

② 同①。

对此两幅奏乐图属于唐代坐立部伎乐形式的描摹再现，史学界几无争议，但对女伎手中所持个别乐器的认定，以及乐种归类却存在争议。20年后，著名考古学家孙机先生首先发难，他根据文献资料与李寿墓线刻壁画的对比分析后认为：一是坐部伎图第三排左起第二人手中所持乐器应为“槃鞞”，即盘状的鞞鼓；立部伎图第二排左起第三人所持乐器应为“云和”，即云和筝，斜抱如琵琶来演奏，又名“云和琵琶”。二是《李寿墓挖掘简报》中所说“三幅伎乐图均为龟兹乐”是不准确的，仅其缺少龟兹乐多用鼓这项特征来看，也不能将其完全看作龟兹乐。加之其中出现有龟兹乐所没有的筝与云和。因此，该乐舞图具有龟兹和清乐两种成分，应该是属于南北朝晚期至隋唐时期的西凉乐。[①] 孙机先生的分析不无道理，特别是对坐立部伎图中的两件悬疑乐器的分析，参照了《旧唐书》以及日本学者林谦三的研究成果，对于确证其乐器的原本面目具有重要作用。

根据以上对唐代坐立部伎乐文献资料的梳理对比，可得出如下结论：（1）唐宫廷伎乐的二部分类的实施大致在高宗时期；（2）坐部伎乐队的乐器配置根据不同作品风格要求有一定变化，张文收《燕乐》用西凉乐队、玄宗《龙池乐》用雅乐笙管乐队、其他四曲用龟兹乐队，反映了中国传统音乐中“弹性自由的乐队组合”特点；（3）坐立部伎乐的二部分类是宫廷礼仪形式变化的一种需要，也是唐帝王、后妃热衷文化建设，参与到宫廷音乐创作中的具体体现；（4）坐立部伎乐二部的分类形成，凸显出唐代音乐文化的兼容性，以及受汉传统音乐文化、西域文化、北方各部族文化的交叉影响。

三、壁画图像与文献记载的比较

在我们对敦煌壁画经变图中的礼佛乐队与历史文献中记载的唐坐立部伎乐信息进行了梳理分析后，是否能够从其二者之间捕捉到彼此关联的信息？我们可从如下几个方面比对来看：

1.时间上的比较

历史学家一般以“安史之乱”的爆发时间即唐玄宗天宝十四年（755）为界点，将唐代分为前后两大时期，前一时期包括“初唐”和“盛唐”，后一时期包括“中唐”和“晚唐”。音乐学界对唐坐立部二部伎乐起源在时间上虽有争议，但都集中在盛唐以前的一百多年间。坐立部伎乐的集中活动时间范围，大致也在这一时期内。但从前面所举敦煌壁画经变图中绘制的各类规模的礼佛乐队来看，无论是初唐、盛唐还是中唐、晚唐，在绘画中却都有着丰富的表现。从确切的时间上看，壁画表现的时间跨度要远远大于坐立部伎乐实际活动的时间，说明其二者之间并无直接关联。但若放开时间视野，从西晋永嘉后西域各族、北方诸部文化与中原文化实际接触而形成的渗透影响来看，从北朝到五代十国近六百年的进程中，在双向交流中逐步建构的文化流向，不免在敦煌壁画和隋唐宫廷音乐文化中留下深刻的印记。因此，敦煌壁画经变图中的礼佛乐队自然会有其突出表现。

如著名的初唐220窟的《东方药师经变图》中的乐舞阵营，中间有四位舞伎对舞，乐队左侧乐伎操

---

① 孙机：《唐李寿墓石椁线刻〈仕女图〉、〈乐舞图〉散记》（下），《文物》1996年第6期。

持的乐器有：羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鼗鼓和鸡娄鼓、横笛、拍板、法螺、铜钹、箜篌、笙、拍板、竖笛、筚篥等；右侧有腰鼓、都昙鼓、毛员鼓、横笛、拍板、手鼓、五弦琴花边琴、方响、筚篥、排箫、筝、竖笛等。其偏重鼓类的乐队配置，无疑属于龟兹乐队。如果从绘画者的角度揣测，最起码反映出龟兹音乐在其心中留下的深刻印象。对照历史文献，自隋文帝建七部乐始，龟兹乐就在宫廷宴飨中占据一席优势之地，并一直延续到对唐坐立部伎乐的影响。

2.形式上的比较

所谓形式上的比较实际上涉及两个方面的问题：一是用乐归类；二是乐队中使用乐器的搭配。就前者而言，敦煌壁画经变图中的礼佛乐队主要是坐乐形式，尽管也有个别供养立奏的形象，但并不占据多数和具备代表性。而坐乐形式作为构图需要是与经变绘图所要表达的诸佛说法的无处不欢乐、无处不满足、一派祥和的极乐世界场面密切关联。因此，在整体结构布局上往往趋于一致性，具有程式化的单调表达。实际上，各经变图中的礼佛乐队最大的不同是人员规模和乐器配置上的区别，乐种类别根据壁画画面往往很难归类清楚。而唐代宫廷宴飨音乐的实际运作，则表现出种类繁多、变化复杂的趋向。如早期在继承隋朝九部乐基础上扩充形成的十部乐，从太宗到高宗时期发展起来的坐立部伎，以及其他不断交叉发展的四方乐、散乐等。多样化的音乐面貌，实际上是以满足和适应宫廷生活多方面礼仪卤簿及娱乐的需要为前提的，而不像石窟壁画以佛国信仰为单一主题那样。

其二者仅就用乐归类来说，敦煌壁画礼佛乐队是为了满足经变绘画创造极乐世界意境的需要，根据壁画内容预设与构图情况创造的一个虚拟世界。尽管画工们在创造中不乏调动生活意象作为参照，但更多的是绘画中艺术想象的结果。而唐宫廷音乐生活的具体表现，则会依据不同的场合、不同的礼仪需求、不同的娱乐享受等进行相对应的音乐活动组织和安排，尽管太常在管理中有其基本的法度或可遵从的习惯，但在实际运作中却可能因其帝王后妃个人的喜好，临时进行调度与变化，其实际运作中的复杂或者说丰富性远比历史书面记录的要繁复得多。比如武后媚娘喜欢热闹喜庆，南蛮为讨好她送的能言鸟，则会被她富于想象地编创进宫廷坐乐中，在厅堂上伴乐起舞；玄宗喜欢道调法曲，就会强行征调三百坐部伎音声人入梨园习奏法曲，而致坐部伎生死如何则完全不顾。这其中是否合乎传统法度并不重要，重要的是一切由他们“跟着感觉走”。

若就其艺术形态的真实性或者说与实际存在状况相比较的话，历史上保留下来的文字资料描述比起壁画应该更接近生活实际。但由于文字表达的有限性，抑或国人修史传统的局限，很多方面尚欠周全和细致，这也会影响到后人的认知判断或对其真实性的揣度。但文献毕竟属于直对历史的记录，任何点滴信息都是针对曾经发生过的文化史实作出的描述或分析，仅在这一点上，其可信度就应该优于壁画信息。

然而，三原出土的淮安靖王李寿墓的线刻壁画则有其特殊的一面。由于墓中壁画表现，自汉魏以来遵从着展示墓主人生前生活的传统原则，必将影响到后世王公贵戚的造墓风尚，因而在唐早期的这座李寿墓线刻绘画表现中就有着非常典型的体现。其对象是墓主人，墓中绘画所表达的最主要内容就是其生前的生活状况，因而其壁画镌刻参照其当时生活的成分相对就要多一些，应该是写实大于想象，从而使其史料的价值在艺术表现的基础上获得了增值。相对于敦煌壁画上的礼佛乐队，李寿墓刻线画的坐立部

伎乐图与唐代宫廷音乐生活的真实情境的距离应该更接近，因而才会更受后世史学界的关注。

3.使用乐器的比较

为方便对比、分析，这里将唐宫廷用乐中有代表的与敦煌壁画礼佛乐队在形态上较接近的龟兹乐、西凉乐以及三原出土的李寿墓线刻壁画中所使用的乐器做了一个简明比较表列示如下。

序号	使用乐器	坐部伎[1]	龟兹乐	西凉乐	礼佛乐队	李寿墓
1	箜篌[2]	√	√[3]	√	√	√
2	琵琶	√	√	√	√	√
3	五弦	√	√	√	√	√
4	阮咸				√	
5	筝	√		√	√	√
6	云和					√[4]
7	笙	√	√	√	√	√
8	横笛		√	√	√	√
9	竖笛（箫）	√	√	√	√	√
10	尺八	√				
11	长笛	√		√		
12	短笛	√				
13	筚篥	√	√	√	√	√
14	法螺（贝）		√	√	√	√
15	吹叶	√				
16	钟			√		
17	磬	√		√		
18	方响	√			√	
19	揩鼓	√				
20	连鼓	√				
21	腰鼓		√	√	√	√
22	羯鼓		√		√	

① 坐部伎乐器配置以杜佑《通典》所载张文收《燕乐》使用的乐器为主。该乐队的乐器配置在音响上较为讲究，多数乐器都以大小配对，如琵琶、五弦、笙、筚篥、箫、笛（长短）、铜钹（正和），箜篌类甚至使用卧箜篌、大箜篌、小箜篌三种。

② 隋唐时期使用的箜篌一般有卧箜篌、竖箜篌之分。

③ 用竖箜篌。

④ 依据孙机《唐李寿墓石椁线刻〈仕女图〉、〈乐舞图〉散记》文中称谓。

（续表）

序号	使用乐器	坐部伎	龟兹乐	西凉乐	礼佛乐队	李寿墓
23	答腊鼓		√		√	
24	毛员鼓		√		√	
25	鼗鼓和鸡娄鼓	√[①]	√[②]		√	
26	桴鼓	√				
27	都昙鼓				√	
28	侯提鼓					
29	槃鞞（鼙）					√[③]
30	齐鼓			√		
31	擔鼓			√		
32	铜钹	√	√	√	√	√

上表中坐部伎、龟兹乐、西凉乐乐器使用的材料依据《通典》相关内容统计，对比更早一些由魏征领衔主修的《隋书·卷十五·音乐下》相关内容记载，龟兹乐中少了都昙、侯提二鼓，西凉乐中多了长笛。两文献记载出入不大，仅个别乐器略不同，符合音乐文化在演变中有所变化的规律。

对比分析这个乐器使用情况不难看出，在五种乐队中，龟兹乐队使用的乐器和敦煌壁画经变礼佛乐队使用的乐器情况具有更多的重合性，特别体现在鼓类打击乐器上。这是否意味着礼佛乐队主要是依照龟兹乐队为模板而绘制？肯定不能这么简单地推断，更何况经变图礼佛乐队组合中除了大型编制外，尚有许多6—8人的中小型乐队，而这类乐队中多以弹弦及吹管类乐器为主，击节乐器除了拍板，鼓类打击乐器较少见到。

魏征等撰修的《隋书·卷十五·音乐下》中对龟兹乐有这样的记载："龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变异。至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等，凡三部。开皇中，其器大盛于闾閈。"[④]杜佑《通典》继承了这一说法。说明龟兹虽被吕光灭国，但龟兹音乐文化却不因战争而消亡，反而因其独有的魅力为吕光后凉所接纳，并通过战争这一特殊的传播方式，延续到隋唐，在不断融合、变异中呈发扬光大之势。相比之而稍晚兴起的西凉乐，也得益于龟兹音乐的抚育。《通典·卷第一百四十六·乐六》"前代杂乐"条中曰："西凉乐者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。后魏太武既平河西，得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。魏代至隋咸重之。"[⑤]其中"变龟兹声为之"说明西凉乐是从龟兹乐

① 杜佑《通典》记载为鼗鼓。

② 杜佑《通典》记载为鸡娄鼓。

③ 依据孙机《唐李寿墓石椁线刻〈仕女图〉、〈乐舞图〉散记》文中称谓。

④（唐）魏征等撰：《隋书·卷十五·志第十·音乐下》，中华书局1973年版，第378页。

⑤（唐）杜佑撰：《通典·卷第一百四十六·乐六》，中华书局1988年版，第3731页。

发展而来的，托名“秦汉伎”反映出汉胡音乐的融汇交织之事实。所以，看西凉乐乐队配置，会发现在其中既保留有西戎系统音乐文化的遗留，也会见其汉族音乐文化的浸染。“西凉乐……其乐器用：钟一架，磬一架，弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，大筚篥一，小筚篥一，长笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，担鼓一，贝一，铜钹二。今亡。”[①]其中最典型的莫过于保留有汉族雅乐的钟、磬，而卧箜篌、笙、箫也属于传统的汉乐系统。与龟兹乐最大的不同在其鼓类打击乐器方面，无论其种类还是数量上都显寡少，仅此即可推测其乐风较之于龟兹乐的热闹跳荡而言，趋之于闲适、雅致。再联系西凉的国势及其文化风尚，国主李暠先祖仕晋为郡守，建立西凉后视儒学为正统，伊夫人夫唱妇随，立国虽然仅仅只有20余年，但却倡导兴儒重农的富国强兵政策，在此大环境下，音乐文化不免受其影响，从中能捕捉到汉乐系统的影响痕迹不足为奇。

相比较来看，唐淮安靖王李寿墓线刻壁画上的伎乐表现，也有其特殊性。墓室壁画表现墓主人生前生活境况是自汉魏以来的丧葬风尚，尽管造墓者尽其所能竭力打造，但因其墓室空间环境的条件，往往在表现上有其局限。李寿墓棺椁内壁上线刻的伎乐图，在乐器配置上，严格来说很难套用某种规制，无论人物数量抑或所出现的乐器，在布局上都要受到镌刻区域的影响。如果说坐立部伎乐各12人的配置是一种规模上的考虑的话，毋宁说坐立部伎两两对等的数量，更可能是出于画面布局上的考虑，因为从其各自所属的部乐系统来看，对照文献中记载的坐立部伎乐所使用的乐器是存在一定出入的。尽管作为王侯一级的墓葬，在待遇上不可能比照帝王的豪华规制，但与宫廷音乐系统的联系还是存在的。因此，李寿墓壁画出现的乐舞图应该属于唐时坐立部伎乐活动的近似描摹，但并不能直接对应唐宫廷宴飨用乐的场面，准确地说，应该属于稍低于皇帝后妃宴飨等级的用乐规格。

最后让我们回到敦煌壁画礼佛乐队的乐器使用上来看。敦煌洞窟壁画的形成经历了千年漫长的历史，不同时期的文化类型和特征都会在此留下痕迹。在窥测其不断形成的过程中，一方面我们无法排除不同历史时期文化的影响，洞主人（供养者）出资凿洞的理想和要求，画工个人见识、素养与绘画技巧的关系；另一方面我们也无法排除洞与洞之间有否关联或受到某种创作上的启发这都说不定。上表中仅列举了隋唐部乐中的两种——龟兹乐、西凉乐，如果再对照诸如天竺、安国、康国、疏勒、高昌等部乐的话，恐怕在礼佛乐队中都能找到其对应的身影。更何况这里所统计的礼佛乐队所使用的乐器并非以某一经变图为蓝本，而是综合了乐队中常出现的乐器为根据。因此，经变供养只是图个场面或气氛，不可能如同现实中宫廷用乐那样分得清楚或有特定规制要求，得出的结论只能是大致的归类或粗疏的联系而已。

据此，根据本命题可作如下总结：

（1）敦煌经变图中礼佛乐队不能简单地对应唐代坐部伎乐的实际用乐情况。敦煌壁画作为佛教供养行为，其乐舞场面表现多根据壁画内容及空间布局需要而设定，其表现目的或表现方式多是为适应画面场景或气氛需要而作出的艺术想象或模拟。与现实文化存在尽管有所联系，但有一定的距离，不能作为

---

①（唐）杜佑：《通典·卷第一百四十六·乐六》，中华书局1988年版，第3731页。

真实艺术生活的描摹来看待。

（2）敦煌经变图中礼佛乐队的不同组合形式的展现，既有其历史性，也有其随意性。作为历史的显现，不同时期的绘画风尚追求，必定与画工们各自的生活体验与个人见识相关联，必将影响到创作时的规划与选择；而作为创作时的随机处理，除了洞窟条件限制，必然还与画面主题的表现与空间布局紧密关联。

（3）同样作为壁画，三原李寿墓的线刻伎乐图，相比敦煌壁画经变图中的礼佛乐队，与唐宫廷宴飨用乐形式的关系，应该更为接近。尽管以墓主人的王侯身份，这样的乐队配置尚达不到皇家宴飨用乐的等级和气派，但以其对墓主人生前生活的反映来看，一定程度上折射出了唐代宫廷伎乐的实际情形。

（4）唐代宫廷音乐的立坐二部分类，作为宫廷宴飨用乐的表演方式，在历史的形成过程中与宫廷礼仪的需要关系紧密，这不仅反映出宫廷用乐的内容，也影响着用乐的形式。坐部六曲之所以龟兹乐分量偏重，恐怕与该音乐类型长时期的适应性变异发展以及宫廷的音乐审美偏好有关。而敦煌壁画礼佛乐队组合中龟兹乐器出现频度较高，当也反映出在一定时期里龟兹音乐文化的较大影响力和宽阔的辐射面。

——原载《交响》2014年第1期

敦煌壁画乐器、乐队、乐伎的历史形态构成分析

程天健

前言

莫高窟（俗称“千佛洞”）是20世纪最有价值的文化发现，被誉为“东方卢浮宫”。坐落在河西走廊西端的敦煌市，以精美的壁画和塑像闻名于世，它始建于366年北凉十六国的前秦时期，历经北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等历代的兴建，形成了巨大的规模，现有洞窟492个，壁画4.5万平方米，泥质彩塑2400尊，是世界上现存规模最大、保存最完好的佛教艺术圣地。①

光绪二十六年（1900），敦煌莫高窟道士王圆箓清理洞窟积沙时，偶尔发现了藏经洞，从中出土了大量佛教经卷、社会文书、刺绣、绢画、法器等文物5万余件。由此衍生出专门研究藏经洞典籍和敦煌艺术的学科——敦煌学。1961年被公布为第一批全国重点文物保护单位之一。1987年12月被联合国教科文组织列入世界文化遗产名录。②

敦煌莫高窟是我国著名的四大石窟之一，也是世界上现存规模最宏大，保存最完好的佛教艺术宝库。莫高窟位于甘肃敦煌市东南25公里处，开凿在鸣沙山东麓断崖上。南北长约1600米，上下排列5层，高低错落有序，异常壮观。它是我国现存规模最大，保存最完好，内容最丰富的古典文化艺术宝库，也是举世闻名的佛教艺术中心。

敦煌莫高窟、西千佛洞、安西榆林窟的壁画，其内容丰富多彩。在这些壁画中，留存着大量的乐器种类资料。这些多姿多彩的乐器资料，展现了中西音乐文化交流与融合，其音乐艺术永远映现着历史的记录，创造出古代华夏文明辉煌成就。在敦煌壁画图像中，乐器品种与类型相当丰富，种类繁多，有中原华夏之旧器，有来自丝绸之路西域各国的乐器以及敦煌本土乐器。弹弦乐器有箜篌、凤首弯琴、曲项琵琶、五弦琵琶、龟兹琵琶、瑟、筝、凤头四弦琴等；吹奏乐器有义嘴笛、横笛、笙、筚篥、排箫、海螺等；打击乐器有腰鼓、拍板、方响、毛员鼓等；拉弦乐器有胡琴等。敦煌壁画中众多乐器呈现着不同的形态特征，如莫高窟壁画中就有琵琶近700支，50多种形态，其他乐器也呈现出不同的形态特征。多种乐器组合演奏的形式亦初步彰显出完整乐队的萌芽状态。乐器的种类、形制也比现代的民族乐器还要丰富得多。敦煌壁画中尚有部分乐器只见于古文献记载，而现已不见其形。亦有文献中未见记载的乐器，在壁画中则有出现，这些乐器的形态、造型以及奏法均有待于进一步开发与研究。

---

① 敦煌研究院编：《中国敦煌》，江苏美术出版社2000年版，第4页。

② 同①，第135页。

一、敦煌壁画乐器来源及其类别

敦煌壁画乐器种类繁多，形制各异，与中国古代音乐史记载的各种乐器类型基本相同。纵观敦煌壁画从十六国的北凉时期至元代，近千年来所形成的240多个音乐洞窟，有乐器44种，多达4500多件。分析其众多乐器的形态与文化特征，可把敦煌壁画中的乐器来源与构成大致分为西域传入乐器、中原固有乐器、敦煌本土乐器等。敦煌壁画中的乐器与其壁画所表达的内容和所呈现的形式大致可分为如下几种类别：

（一）不鼓自鸣类乐器

竺法护译《普曜经》中有“其王宫里，箜篌琴瑟，筝笛箫笳，不鼓自鸣，演悲和音”,壁画中的“不鼓自鸣乐”，是作为壁画构图的图案画在窟壁上端建筑物上的，象征着佛国的伎乐世界。各种乐器上面均系有随风飘荡的彩带，是一种拜物祭器。天界无人演奏，自会发出仙乐（图1）。[①]

（二）法器类乐器

法器是作法事时使用的器物。藏传佛教的法器类繁多，具有浓厚的神秘色彩。这些法器大体可以分为礼敬、称赞、供养、持验、护魔、劝导六大类。钟、鼓、骨笛、海螺、六弦琴、大号等属于称赞类；敦煌壁画中作为法器的乐器有钟鼓、金刚铃、海螺、琵琶、号筒、木鱼等，其中的钟鼓、金刚铃、海螺、琵琶、号筒、木鱼等均是作为佛教的仪轨和礼器，有威慑驱邪的作用（图2）。

（三）道具类乐器

在敦煌壁画乐舞当中，有部分乐器是作为乐舞的道具来使用的，如隋第276窟中的反弹箜篌乐舞、初唐第322窟中的反弹葫芦琴乐舞、盛唐第172窟中的反弹琵琶乐舞（图3）及晚唐第192窟的反弹葫芦琴乐舞等。

（四）变型类乐器

变型类乐器是指与原型乐器在外形上或部分构造上有所变异，有的是保持并利用原材料自然形态制作的乐器，如莫高窟壁画中的异形笛（也称“义嘴笛”或“钩笛”，图4），就保持了竹子原有的叉枝以作装饰之用[②]；有的在吹孔处安装义管，便于演奏，如“义嘴篪”；另有增加弦数，拓宽音域的，如“六弦琴”、“五弦花边阮”等。

---

① 高德祥：《敦煌壁画中的不鼓自鸣乐》，《乐器》1990年第2期。

② 杨森：《莫高窟壁画中的异形笛》，《敦煌研究》1988年第1期。

图1 不鼓自鸣乐器

图2 法器类乐器

图3 道具类乐器

图4 变型类乐器

图5 象征性乐器

（五）象征性乐器

象征性乐器是指敦煌壁画中完全由画工想象出来的乐器形制，史料中没有记载也没有见到图形的乐器，如“雷公鼓”等（图5）。

（六）实质性乐器

实质性乐器是指敦煌壁画中所画的乐器图形与史料记载的乐器形制相同，演奏姿态、手法均相似，且在图画中同样是以乐器使用的。如琵琶、筚篥、琴、筝、阮、箫、笙、笛、 胡琴、方响、排箫、箜篌、拍板及都昙鼓等各种鼓类乐器（图6）。

二、敦煌壁画乐器分类、组合及乐队形式

观其敦煌壁画中所呈现的乐器演奏方式，亦可划分为吹、弹、击、拉四大类：吹奏类乐器有横

图6 实质性乐器

图7 胡琴图像

笛、竖笛、笙、竽、箫、排箫、筚篥、角、羌笛、海螺、陶埙、尺八、钩笛、凤笛、铜角、画角、号筒等；弹奏类乐器有筝、琴、瑟、箜篌、五弦葫芦琴、曲项琵琶、直项琵琶、五弦大琵琶、五弦小琵琶、阮咸、五弦阮咸、六弦阮咸、五弦花边琴、凤首五弦弯颈琴、莲花琴、忽雷琴、凤首一弦琴、凤首四弦琴、三弦琴等；击奏类乐器有方响、腰鼓、拍板、羯鼓、节鼓、齐鼓、毛员鼓、鸡娄鼓、鼗鼓（鼗牢）、答腊鼓、 檐鼓、雷公鼓、 担鼓、都昙鼓、大鼓、扁鼓、军鼓、金刚铃、手鼓等；拉奏类乐器有胡琴（5件）。[①]

据专家考察，莫高窟壁画中未发现拉弦乐器，但在安西榆林窟西夏第3窟有两件指板胡琴、第10窟有两件胡琴演奏图像；东千佛洞第7窟药师经变乐队有一件胡琴图像图（图7）。

敦煌壁画中有本土的特异性乐器，也就是说只在敦煌本地存留的乐器原型，在敦煌壁画中有所展现，如义嘴笛、莲花琴、葫芦琴、扁鼓、铜角、五弦葫芦琴、五弦花边琴、凤首一弦弯颈琴、凤首四弦弯颈琴、指板胡琴等。

敦煌壁画中的乐器组合以乐器种类的不同形成“单独演奏形式”和“组合演奏形式”两大类别。

1.单独演奏形式

早期敦煌壁画中多以单个乐器的独奏形式。如第272窟（北凉）有一身天宫乐伎演奏曲项琵琶，第262窟（隋）有一身菩萨乐伎演奏五弦葫芦琴。

2.组合演奏形式

（1）同种乐器组合。如曲项琵琶、五弦琵琶、大琵琶、小琵琶等。

（2）同类乐器组合。如筝、琵琶、阮或笛、笙、排箫等同类乐器等。

（3）不同类乐器组合。a.两种不同类乐器组合：琵琶和排箫等。b.三种不同类乐器组合：横笛、琵琶、拍板等。c.四种不同类乐器组合：笙、琵琶、羯鼓、（胡琴）。

---

① 郑汝中：《敦煌壁画乐器分类考略》，《敦煌研究》1988年第4期。

（4）中原固有乐器组合。如笙、笛、箫、埙、阮等。

（5）西域外传乐器组合。如曲项琵琶、五弦琵琶、箜篌、方响、筚篥等。

（6）敦煌本土乐器组合。如葫芦琴、弯颈琴、花边五弦琴、钩笛等。

（7）中原与西域乐器组合。如曲项琵琶、五弦琵琶、箜篌、方响、笛、箫、笙、埙等。①

敦煌壁画中的乐队主要是经变乐队较多，如观无量寿经变乐队、阿弥陀经变乐队、净土变经变乐队、弥勒经变乐队、金刚经变乐队、报恩经变乐队、药师经变乐队等。另有其他乐队形式，如迦陵频伽乐队、佛背光乐队、普贤变乐队、文殊变乐队等。

三、敦煌壁画乐伎分类

敦煌壁画中把演奏乐器的人物形象称为“敦煌乐伎”。敦煌石窟壁画中有极其丰富的古代乐伎形象和乐器图像。仅敦煌莫高窟绘有乐伎形象的洞窟就有240个，乐伎3346多身，这样多的乐伎形象和乐器图像，堪称世界上保留音乐资料最丰富的博物馆。

（一）飞天乐伎

“飞天”意为飞舞的天人，飞天多画在佛教石窟壁画中。音乐界把敦煌飞天中抱持乐器的飞天，称为“飞天乐伎”（图8）。据郑汝中先生在《敦煌壁画乐伎》中的统计，仅莫高窟就绘有飞天4500余身，其中抱持乐器的飞天乐伎有600余身。

（二）天宫乐伎

从广义上讲，凡在佛国天界中，一切从事乐舞活动的菩萨、天神、天人都可称之为“天宫乐伎”（图9）。但敦煌壁画中的天宫乐伎，特指画在北朝时期洞窟顶部藻井中和四壁上层的乐舞天人。

（三）化生乐伎

敦煌壁画中为了形象地表现这一内容，在莲花含苞或刚开的莲花中画一些或坐或立的童子，人们称之为“化生童子”；在已开放的莲花上画一些或坐或立的菩萨，人们称这为“化生菩萨”。化生童子和化生菩萨中有许多抱持乐器的形象，音乐家们把这些持乐器演奏的化生童子和化生菩萨定名为“化生乐伎”（图10）。

（四）迦陵频伽乐伎

敦煌壁画中的迦陵频伽形象常常是人首鸟身，形似仙鹤，彩色羽毛，翅膀张开，两腿细长，头戴童

---

① 庄壮：《敦煌壁画乐器组合艺术》，《交响》2008年第1期。

图8 飞天乐伎

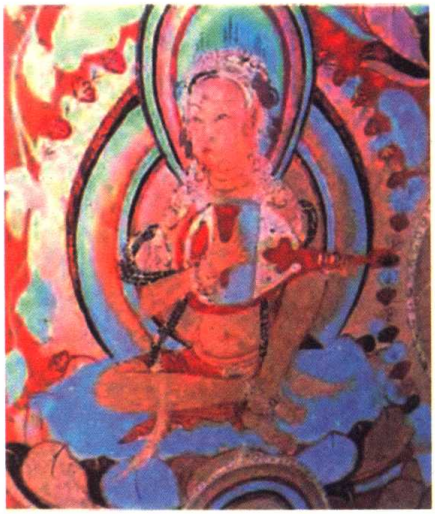


图9 天宫乐伎

图10 化生乐伎

图11 迦陵频伽乐伎

子冠或菩萨冠，站立在莲花或乐池平台上，有的张翅引颈歌舞，有的抱持乐器演奏。音乐研究者把持乐器演奏的迦陵鸟称为“迦陵频伽乐伎”（图11）。

（五）护法神乐伎

护法又称“护法神”，是佛教的护法者，拥护佛陀的正法，是护卫佛教的神明，也是为数最多的神明，是藏传佛教中最为庞大的一类神明。主要分为天王乐伎、 金刚乐伎、药叉乐伎。

（六）经变画乐伎

经变即“变相”，是敦煌莫高窟壁画内容之一。唐代称作“转变”的说唱艺术是与图画相配合的，那些画被称为“变相”，说唱的文本称作“变文”，依据佛经故事创作的绘画作品就叫作“经变”，用

图12 供养人乐伎

图13 菩萨乐伎

以宣传教义。经变画就是以图像的形式来说明某部佛经的思想内容。经变画中的乐人被称作“经变画乐伎”。在敦煌壁画中可分为胁侍菩萨乐伎、文殊普贤经变乐伎、礼佛乐伎、故事画乐伎四种类型。

（七）供养人乐伎

供养人就是信仰宗教出资绘制或建造圣像、开凿石窟的人。在供养人画像行列里常画一些奏乐歌舞的人物肖像画，在敦煌学研究中，音乐家把供养人画像中持乐演奏的人物画像，定名为“供养人乐伎”（图12）。

（八）菩萨乐伎

菩萨乐伎也称“供养菩萨”。在敦煌壁画里供养菩萨形象较多，其中奏乐菩萨和歌舞菩萨被称作“菩萨乐伎”。菩萨乐伎一为佛陀廉洁、作礼赞的持乐演奏供养菩萨（图13）；二为经变画中的礼佛乐队，也有大型歌舞场面中的乐队。据敦煌研究院调查统计，莫高窟壁画中的菩萨乐伎在2000身以上。北凉第275窟中就有三菩萨乐伎演奏琵琶、横笛、箜篌的图像。[①]

四、敦煌壁画乐队编制

敦煌壁画中呈现各个时代大小不同的乐队有500组，绘有乐队的经变图多达400幅。敦煌壁画中的乐队，从北凉到北周前期，乐队编制人数的规模基本较小，如北凉时期第272窟中的3人天宫乐伎乐队、北魏时期第257窟中的3人药叉乐伎乐队、西魏时期第6窟中的4人飞天乐伎乐队、北周前期第250窟中的6

① 郑汝中：《敦煌壁画乐伎》，《敦煌研究》1989年第4期。

图14 乐队坐乐

图15 乐队坐乐

人飞天乐伎乐队和第12窟中的12人飞天乐伎乐队。

北周后期到隋代初期开始，乐队规模逐渐扩大，北周后期第290窟有20人乐队，隋初第200窟出现多达28人的乐队，可以看出隋代宫廷燕乐体制的确立，七部乐、九部乐的形成，以及乐器品种的增多，使得此时的乐队编制较为庞大。另外值得注意的是，隋出现有站立演奏，属行进中的仪仗乐队的演奏形式，是属较早出现的立部伎形式。

初唐第220窟也有28人（图14、图15），盛唐出现30人、32人的大型乐队，中晚唐以后宫廷乐队规模逐渐变小，可能由于“安史之乱”之后，宫廷机构及燕乐体制的作用衰减，导致音乐活动失去盛唐时期的辉煌与风采。

初唐时期敦煌第220窟南壁的阿弥陀经变乐队由16人组成，演奏乐器有琵琶、笙、筝、竖笛、箜篌、方响、排箫、羯鼓、腰鼓、横笛、答腊鼓、埙等。

演奏姿态非常生动逼真，基本上反映了当时宫廷乐队的整体面貌。

第386窟的阿弥陀经变乐队人数有所增加，已有20人。壁画上乐队分为上下两层，上层人数较多，分为两组共12人，分别演奏腰鼓、琵琶、筝、箜篌、笙、拍板、竖笛、横笛、排箫、鼗鼓、鸡娄鼓等乐

器；下层为8人，分别演奏竖笛、琵琶、拍板、横笛、腰鼓、笙。

第220窟北壁的药师经变乐队共有28人，是初唐敦煌乐队壁画人数最多的，而且乐器品种也最全，是初唐时最有代表性的洞窟，窟中的乐舞图是驰名中外的壁画杰作。画中乐队规模宏伟，音响宏大，奏乐者生动逼真，使人们能够欣赏到优美动听的旋律和舞蹈。乐队分别布局在壁画左右两侧，左侧15人，所奏乐器有羯鼓、毛员鼓、答腊鼓、鼗鼓、拍板、横笛、筚篥、笙、箫、贝、竖箜篌；右侧13人，所奏乐器有腰鼓、都昙鼓、毛员鼓、拍板、方响、横笛、筚篥、排箫、筝、五弦花边琴。

盛唐早期在敦煌壁画中出现了人数较少的室内乐表演形式，如第445窟中的弥勒经变乐队，是由3人组成的室内乐队，乐手持箫、铙、拍板，为嫁娶图中乐舞伴奏。

第445窟南壁中的阿弥陀经变乐队由6人组成，演奏横笛、箜篌、直项琵琶、排箫、笙、横笛。

第45窟北壁中的观无量寿经变乐队由7人组成，所奏乐器有鼗鼓、鸡娄鼓、都昙鼓、箜篌、曲项琵琶、排箫、筚篥等。

从盛唐中期开始，乐队人数逐渐增多，规模变大。如第172窟中的观无量寿经变乐队发展到16人，而且持奏各种乐器为乐舞伴奏。中间有舞伎两人，一人击腰鼓，一人反弹琵琶。两侧分布有乐队各8人，左侧主要以击奏乐器为主，所奏乐器有答腊鼓、细腰鼓、鸡娄鼓、都昙鼓、横笛、海螺、拍板、排箫；右侧主要以吹奏乐器和弹奏乐器为主，所奏乐器有筝、琵琶、阮咸、竖箜篌、拍板、箫、筚篥、笙。这幅壁画所展现的场面乃是盛唐中期规模较大的宫廷乐舞表演形式。

盛唐后期第148窟东壁南侧有4组乐队，共计30人。中间两组前排为弹拨乐器，后排为吹奏乐器和拍板。侧面两组前排为打击乐器，后排为吹奏乐器和拍板。第148窟东壁北侧有32人大型药师经变乐队，场面之大、人数之多是敦煌壁画经变乐队之最，上层两组乐队各7人，下层两组乐队各9人。这是唐代最为完整的大型宫廷乐队的真实写照。在第148窟中共有多达62人的乐队演奏图，实为罕见。

中唐时期的敦煌壁画乐队编制多见10人以下的，规模相对前期较小。如，第159窟3人乐队图，分别演奏横笛、义嘴笙、拍板。第112窟北壁8人乐队图，演奏筝、琵琶、拍板、笙、腰鼓、鸡娄鼓、鼗鼓、毛员鼓、横笛。第112窟南壁东侧的观无量寿经变6人乐队图，分别演奏拍板、横笛、鸡娄鼓、鼗鼓、竖箜篌、阮、琵琶。第112窟南壁西侧的金刚经变8人乐队图，分别演奏横笛、海螺、筚篥、拍板；右侧分别演奏义嘴笙、箜篌、羯鼓、琵琶。榆林窟第25窟南壁的观无量寿经变8人乐队，分别演奏琵琶、义嘴笙、筚篥、海螺、箫、横笛、排箫、拍板。

到了晚唐，尤其是药师经变乐队明显要比初唐、盛唐时期人数减至10人左右。第18窟北壁的8人药师经变乐队和第12窟北壁的12人药师经变乐队，规模均都变小。此时，还出现了第85窟北壁16人的思益梵天问经变乐队。值得一提的是第156窟南壁和北壁上的出行图壁画。

南壁《张议潮统军出行图》（图16），画面长达8米，人马百余，场面宏大，开路人击大鼓、吹长号角，旌旗飘扬，长矛高矗。仪式乐队由10人组成，所持乐器有琵琶、筚篥、笛、拍板、腰鼓、杖鼓、笙、竖箜篌，两边各有一人背大鼓，另一人击奏。从图中可以看出晚唐时期的出行仪仗乐队的规模庞

图16《张仪潮统军出行图》

图17《宋国夫人出行图》

大，远比汉代骑吹、黄门鼓吹有了很大的发展。[①]

北壁《宋国河北郡太夫人宋氏出行图》（图17），画面是行进中的乐舞杂技表演，有4名舞女，翩翩起舞，姿态优美。画中乐队共有10人，持奏乐器有筚篥、琵琶、笛（两人）、义嘴笙、拍板（两人）、杖鼓、细腰鼓、大鼓。[②]

五代、宋代、西夏时期，出现在一个洞窟中的壁画上，同时画有多种经变乐队形式， 如，五代第98窟的报恩经变乐队（12人）、阿弥陀经变乐队（14人）、迦陵频伽乐队（4人）；宋代第55窟的观无量寿经变乐队（28人）、药师经变乐队（12人）、报恩经变乐队（ 12人）、思益梵天问经变乐队（10人）、金光明经变乐队（8人），第454窟的观无量寿经变乐队（16人）、佛顶尊胜陀罗尼经变乐队（16人）、药师经变乐队（10人）、报恩经变乐队（10人）、思益梵天问经变乐队（6人）；西夏第400窟的阿弥陀经变乐队（8人童子经变乐队）、药师经变乐队（8人童子经变乐队），说明此时洞窟主人在追求华丽的艺术形式和多样化的经变乐队。[③]

元代的少数洞窟有音乐壁画形式，如榆林窟第10窟伎乐天演奏琵琶、筝、横笛、排箫。

五、敦煌壁画乐器形态的变化特征及演奏姿势的变异特点

随着历史的发展以及敦煌石窟壁画艺术的日益成熟，历代石窟壁画上所呈现的乐器图形，显示了其自身发展和变革的历史过程，可以看出不同时代的乐器造型特点与形态变化特征，这对研究我国民族乐器的形成与发展有着重要的研究价值。

---

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社1988年版，第78页。

② 同①。

③ 高德祥：《敦煌壁画中的唐代经变伎乐队》，《新疆艺术》1987年第5期。

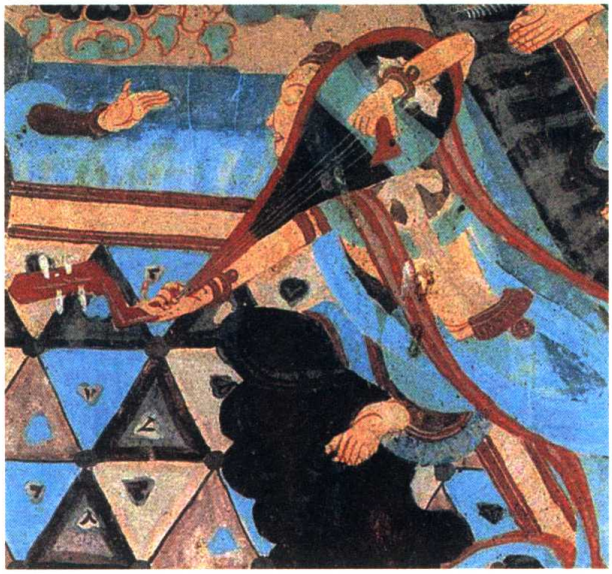


图18 反弹琵琶

综观敦煌壁画，当然也反映出不同历史时期画工的绘制风格与随意性特征，使得乐器会产生与原型不同的变异，存在一定的夸张性臆造的虚构成分，所以现代人在研究敦煌壁画乐器时要保持科学的思维方式及正确的历史观。有的乐器图形明显的是由于画工错误的画法造成的，而非自身形态变化的过程，必须有明确的认识。

在敦煌壁画乐舞图中出现伎乐人演奏乐器姿势的变异，主要是作为舞蹈道具之用的乐器演奏姿势变异“反弹琵琶”（图18）和夸张的演奏姿势的变异，如敦煌莫高窟第297窟供养乐伎吹竽时的姿势。

隋代第276窟中有飞天将箜篌置于身后而反弹之，表现形式甚为奇特，姿态非常优美，观其悠然自得，技术娴熟。当然，这未必就是真实的，貌似画工丰富的想象力。

六、思考

敦煌音乐研究专家将北凉、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏 、元等历代壁画上约50种不同形态琵琶加以汇总，试图说明该乐器自身发展演变的全景过程，笔者认为历代壁画上的琵琶图形存在着不同朝代画工的自我创作风格和理念，有对乐器创造性思维和夸张臆想手法的创作方式，不能断定是乐器的演变发展过程。当然，敦煌壁画上的诸多不同形制的同类乐器给我们展现出丰富多彩、琳琅满目的乐器品种以及可供研究的图像资料，应该说是很有音乐史、乐器史研究价值的。

敦煌壁画中变型类乐器如“义嘴笛”、“五弦花边阮”等，其形态及称谓应该依照所示乐器的图形分析其利用天然材料的特殊性，以及乐工追求视觉上的造型美，也不排除在演奏方式及方法上的舒适度，当然在音乐形态所产生的变化如音域音区的扩张，演奏技术的提高，等等。笔者对“义嘴笛”的称谓，可以依其一端保留竹子本身钩形竹枝，称作“钩笛”较准确，因为“义嘴”的含义是指另置于吹孔之上的可以拆装的义嘴，所谓敦煌“义嘴笛”或“义嘴篪”均没有这样的装置，只是装饰而已。

我们可以看到壁画中有较多竖持吹管乐器，研究者称其为“竖笛”、“箫”、“筚篥”、“尺八”等，笔者通过壁画辨认发现与研究者在文章中的称谓有明显差异，有时很难准确判断是哪种命名乐器。如果我们对中国传统乐器的形制、功能以及奏法等方面有所了解，就不难对乐器名称有准确辨析了。敦煌壁画中有“大五弦琵琶”、“小五弦琵琶”、“大琵琶”、“小琵琶”、“五弦阮咸”、“六弦阮咸”等弹拨乐器，笔者认为，考虑还原复制作学术性研究的可能性，重现敦煌壁画中各种乐器分类组合，继承中国传统音乐的“室内乐”表演形式，有利于丰富、发展当今音乐创作和表演形式。

——原载《交响》2014年第1期

敦煌壁画中的膜鸣鼓

乔建中

膜鸣鼓早在新石器时代就已经出现在人类的生活中，甚至被认为是“狩猎民族的唯一乐器”[①]，是“乐器中之最原始又最古的形式”[②]。在中国古代，它因为发生得早、用途广、功用多，而被尊为“众器之首”、“众乐之长”。通过考古发掘，我们能见到新石器时代各种形制的“陶鼓”（即文献中的“土鼓”），夏商时代的“鼍鼓”（用鳄鱼皮作鼓膜的“木腔鼓”）等遗物，也可以在先秦以来的大量文献中追溯其历史痕迹。同样，还可以在汉代以来的画像石、画像砖、造像、壁画中观赏它们在不同时代、不同载体上所展现的形制和用乐场面。本文拟以敦煌唐代壁画中描摹的各类膜鸣鼓为例，揭示有唐一代中国鼓文化的历史概貌。

位于甘肃河西走廊西端的敦煌，历来以其规模宏大、内容丰富、技艺精美的石窟群而闻名于世。在长达3华里的峭壁上，留下了从前秦建元二年（366）到元代（1368）千余年间成千上万的民间艺术家们雕凿、绘制的石刻、绘画杰作。其中，仅壁画就有5000多平方米。这些艺术品的题材绝大多数来源于佛经故事，但实际上是民间工匠们在细致观察、体验现实生活的基础上再度创造的。因此，它们对于后世了解古代社会、文化、宗教、艺术的真实状况具有很重要的价值。据有关学者统计，在敦煌现存492个洞窟中，约有246个绘有乐舞图像。它们大都是天宫伎乐、飞天伎乐、天王伎乐、菩萨伎乐、金刚力士伎乐以及数不清的不鼓自鸣的6000余幅乐器图画。由这些乐器组成的不同类型的乐队达246组，乐工2200余尊，所绘乐舞图包括了体鸣、膜鸣、气鸣、弦鸣等不同类乐器70余种。而在属于隋唐的绘有乐舞伎的123个石窟中，画面出现膜鸣鼓的石窟共计56个。其中，不少洞窟内有多幅壁画中见到击鼓伎乐。另据牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》[③]的记述，全部壁画中的腰鼓为209身；羯鼓68身；答腊鼓52身；鼗鼓与鸡娄鼓51身；担鼓16身；行鼓13身；毛员鼓12身；鸡娄鼓11身；鼗鼓10身；架鼓7身；都昙鼓、大鼓、雷鼓各5身，总计500余身。下面分别举一些有代表性的例证。

（1）初唐，第321窟，其北壁《阿弥陀佛经变图》壁画绘有“自鸣天乐”之答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、鼗鼓、都昙鼓、毛员鼓、正鼓等。图1为局部图，仅见答腊鼓、细腰鼓、羯鼓。

（2）初唐，第329窟，其主室西壁佛龛龛顶北侧绘有《雷公旋转连鼓图》，画面之鼓为桶形，总共有9面，由多条绳索将鼓连在一起（图2），同样的画面在敦煌诸窟中共有5幅。

（3）盛唐，第45窟，其北壁《观无量寿经变图》壁画绘有由14件乐器组成的乐队，分两边排列，

---

① 参见［德］格罗塞《艺术的起源》，谢广辉译，商务印书馆1984年版，第222页。

② 参见岑家梧《图腾艺术史》相关内容，学林出版社1987年版。

③ 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》相关内容，敦煌文艺出版社1991年版。

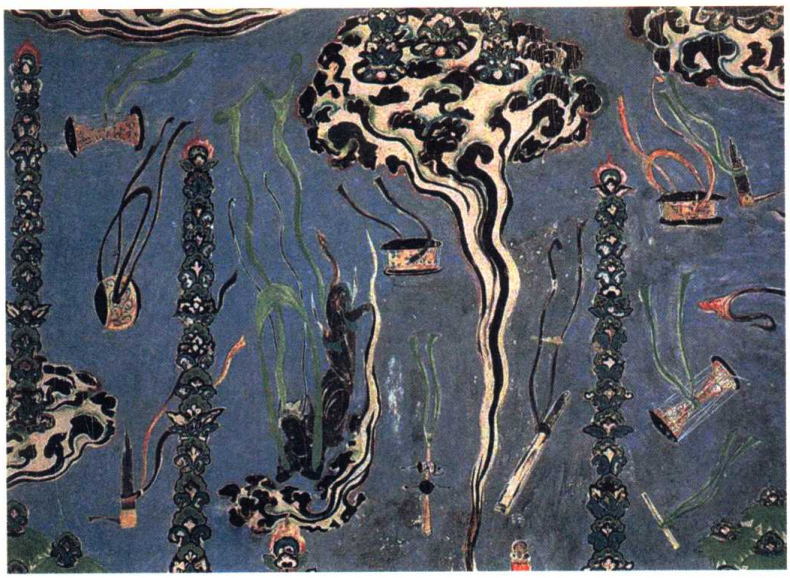


图1 初唐，第321窟北壁《阿弥陀佛经变图》（局部）[1]

图2 初唐，第329窟主室西壁佛龛龛顶《雷公旋转连鼓图》

图3 盛唐，第45窟北壁《观无量寿经变图》中乐队

每边7人，内有细腰鼓、鸡娄鼓、鼗鼓。后两种鼓由一乐伎兼之，左手执鼗，鸡娄鼓置于左臂弯内，右手持鼓槌，全部为坐姿（图3）。大多数敦煌壁画中的鼗鼓、鸡娄鼓乐伎都采用这种演奏方式。

（4）盛唐第172窟，其南壁《观无量寿经变图》（图4）壁画上有16身伎乐组成的乐队，内有腰鼓、都昙鼓、手托鼓、羯鼓；其南壁上部另有腰鼓、都昙鼓；北壁《观无量寿经变图》也有一个16身组成的乐队，左右各8人。内有腰鼓、答腊鼓、鼗鼓等。该壁上部另有演奏腰鼓、手托鼓、都昙鼓、答腊鼓等天宫伎乐。图5是其南壁之局部，内有腰鼓两面，都昙鼓、鼗鼓各一面，皆位于左侧。

---

① 文中所引敦煌壁画图片均来自郑汝中主编《敦煌石窟全集·音乐画卷》，商务印书馆（香港）有限公司2002年版。

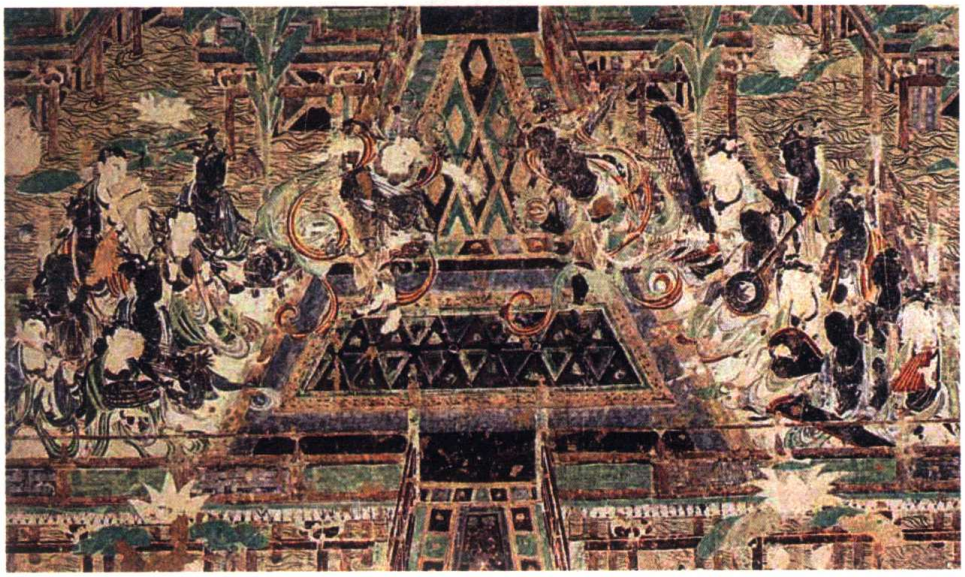


图4 盛唐，第172窟南壁《观无量寿经变图》中乐队

图5 盛唐，第172窟南壁《观无量寿经变图》中乐队（局部）

图6 盛唐，第445窟南壁《阿弥陀经变图》高阁玉栏上的立奏乐伎

图7 中唐，第154窟《报恩经变图》中乐队

（5）盛唐第445窟，该窟南壁东西各绘有两队在台上立奏的净土乐伎，每队由5身乐伎组成，其中有3身持鼓而奏，从左往右包括羯鼓、毛员鼓、鸡娄鼓，羯鼓由专人背着供乐伎击奏（图6）。

（6）中唐第154窟，该窟《报恩经变图》下部的乐舞部分，两侧各8身乐伎，其中左侧前排有拍腰鼓乐伎两身，击羯鼓乐伎一身。（图7）

（7）中唐第112窟，该窟南壁东侧《观无量寿经变图》壁画是11身乐伎乐队中有一鼗鼓；南壁西侧《金刚经变图》的八身伎乐乐队中有腰鼓、手托鼓；其西侧壁画《报恩经变图》中八身伎乐乐队中有腰鼓、鼗鼓、鸡娄鼓等。图8为该窟北壁之西侧《报恩经变图》画面，右边的奏乐者中，前一身持腰鼓，后

图8　中唐，第112窟南壁东侧《观无量寿经变图》中乐队

图9　中唐，第112窟南壁东侧《观无量寿经变图》乐队（局部）

图10　中唐，第112窟北壁东侧《药师经变图》中击答腊鼓、腰鼓乐伎

图11 中唐，第112窟南壁西侧《金刚经变图》中乐队[①]

一身持鼗鼓和鸡娄鼓。图9为《报恩经变图》鼓类乐伎局部。

（8）中唐第112窟，该窟北壁东侧《药师经变图》壁画中有击答腊鼓、腰鼓各一身；西壁佛龛龛下南起第五壶门有奏都昙鼓、腰鼓者各一身。图10为北壁东侧之局部，图11为南壁西侧壁画《金刚经变图》之局部线描图，前排右边为一身击羯鼓伎乐。

（9）晚唐第156窟，该窟主室南壁中部《阿弥陀经变图》壁画上有腰鼓、鸡娄鼓、答腊鼓（皆属自鸣天乐）各一；其西侧有击奏羯鼓、腰鼓、播鼗兼奏鸡娄鼓乐伎各一身；主室南壁西侧《天请问经变相》下部东厢有击奏腰鼓、播鼗兼击奏鸡娄鼓伎乐各一身；击奏羯鼓乐伎两身；主室南壁下方《张议潮统军出行图》有两人各背一大鼓（图12），另有两人执杖奏大鼓，一人击奏担鼓，一人击奏腰鼓；主室北壁西侧《抱恩经变图》下部西厢有击奏羯鼓、腰鼓乐伎各一身。图13为《张议潮统军出行图》之局部线描图，乐队左右两边各有两人背着“背鼓”，另有两人用双槌击“背鼓”。

众所周知，隋唐时期是中国历史上对外文化交流的一个高峰期，正是在这一历史文化背景下，中国的膜鸣类乐器出现了许多从域外传入的新品种、新形制。上列敦煌壁画中的各类膜鸣鼓，可以看作是这一东西文化交流的一个缩影。同时它们的遗存及其生动可感的画面又进一步证明了某些历史文献载录的可靠性。与汉代的画像石、画像砖形成鲜明对照的是，同样是表现人们当时的乐舞生活，但汉画像石、

① 文中所引线描图均来自史敦宇、金洵瑠《敦煌舞乐线描集》，甘肃人民美术出版社2007年版。

图12 晚唐，第156窟主室南壁《张议潮统军出行图》中的背鼓击奏（左侧）

图13 晚唐，第156窟主室南壁《张议潮统军出行图》中的背鼓击奏（右侧）

画像砖中是装饰繁复、华美挺立的大建鼓，而在敦煌壁画中到处看见的是精致小巧、形制各异、不离人身的细腰鼓、毛员鼓、答腊鼓、羯鼓等。由于这些新型膜鸣鼓大都体积较小，不设鼓座而随身演奏，必然给携带和演奏带来许多方便。同时，它们还能够与其他种类的乐器组成不同规模、建制的乐队，从而极大地丰富了这一时期的宫廷音乐生活。至于这些新型膜鸣鼓的使用所引起的广泛影响，我们可以从有关文献中得到印证：

其一是关于唐明皇李隆基知音律、善击羯鼓的记载。如《杨太真外传》云："时新丰初进女伶谢阿蛮，善舞。上与妃子钟念，因而受焉。就按于小清元小殿，宁王吹玉笛，上羯鼓，妃琵琶，马仙期方响，李龟年筚篥，张野狐箜篌，贺怀智拍。自旦至午，欢洽异常。"[①]又据《羯鼓录》载其创作羯鼓独奏曲事云："高力士遣取羯鼓，上旋命临轩，纵击一曲，曲名《春光好》。"[②]还记述了明皇经常奏羯鼓取乐，尽然"杖之弊者四柜"，打断了四大箱鼓槌，爱鼓之笃，可想而知。

其二是唐时人南卓的《羯鼓录》一书中不仅论述了羯鼓的历史渊源、形制、传闻，而且罗列了150首羯鼓独奏曲目。就中国膜鸣鼓的历史文献而言，该著是独一无二的，乃一千年以前的中国膜鸣鼓专著。

其三是膜鸣鼓在唐王朝日常生活中所承担的礼仪、娱乐、祭祀以至警戒、报时的功用。如《新唐书·百官四上》所载"左右街使"一节："日暮，鼓八百声而门闭；乙夜，街吏以骑卒循行，五更二点，鼓自内发，诸街鼓承振，坊市门皆启，鼓三千过，变色而止。"[③]鼓不仅要向全城的人报时辰，而且还要指挥城门的

① 参见乐史撰《杨太真外传》，载鲁迅校录《唐宋传奇集》，鲁迅全集出版社民国三十年（1941）版。

② 参见（唐）南卓《羯鼓录》，全书分前后两录，前录成书于大中二年（848），后录成书于大中四年。《羯鼓录乐府杂录·碧鸡漫志》，古典文学出版社1957年版。

③ 参见（宋）欧阳修、宋祁等撰《新唐书·百官四上》"左右街史"一节，中华书局1975年版，第1286页。

开关，成为宫廷、城市生活中不可缺少的一件礼器。

宋元以后，上述一些膜鸣鼓渐渐在音乐生活中消失，一些与中原地区的本土膜鸣鼓相融合，另一些则流播于四边少数民族地区，特别是多种多样的细腰鼓，在今天的西南、中南地区仍有广泛的流传，它们的存在与使用，应该与敦煌壁画中的同类膜鸣鼓有某种渊源关系。

敦煌壁画中的乐器不仅是敦煌学者长期研究的领域之一，同时也引起音乐史、乐器史、中外音乐文化交流史等领域学者的极大关注。近30年来，部分音乐学家与有关乐器工厂联合进行了复原部分敦煌乐器的研制工作，力图为中国民族器乐艺术提供更多的乐器品种，扩展、丰富其表现力。特别是2013年8月，中央民族乐团将多年与敦煌音乐家庄壮、上海民族乐器一厂合作研制的30多件乐器用于大型民族乐剧《印象国乐》中，在音乐界和观众中产生了一定的反响，也再次引发了人们对复原、复制敦煌乐器的思考。其中有一面雷公鼓，本人认为研发得比较成功，如能作进一步论证，并在表演实践中加以完善，有可能成为中国膜鸣鼓家族的一个新成员，体现敦煌壁画乐器的又一个价值。

2013年9月30日于西安思仁斋

中国古代琵琶的“相”与“品”

——以丝绸之路沿线古代艺术品图像资料和中国古代名画等古代艺术品图像为主

杨森

中华民族乐器历史悠久，源远流长，种类繁多，几乎每一件乐器都具有个性十足的民族特色，充分表现出我国各族劳动人民的创新能力和聪明才智。我国各族人民在五千年漫长的历史进程中不但创造出了形式繁多的乐器种类，还善于汲取外来的文化素养，引进和吸收、消化外国传入的各式各样的乐器，它们中有许多经过我国各族人民中的优秀乐工和匠人们的逐渐改良和发展，多数已经转变成为我国本民族的乐器，如唢呐、琵琶等家喻户晓的乐器。琵琶乐器，汉代应劭《风俗通义》说：“以手批把，因以为名。”[①]“批把”，这是汉代“琵琶”的写法，古代还有“枇杷”、“鼙婆”、“鞞婆”、“木篦帚巴”、“劈帚巴”等多种音译名称写法。“至迟在东汉，琵琶的弹奏法已有正弹和反弹之分了”，琵琶原本就是来自正弹和反弹音色不同从而得名，琵琶（批把、枇杷）亦即“曳”和“掣”、“弹”和“挑”的姿势。“公元前后，希腊有弦乐器名Barbiton，又古波斯语Barbat，都是印欧语系的转变，同为这一类型的乐器的名称。”[②]有学者认为“中国之‘琵琶’一名，正是Barbat的译音。此名自汉代始，说明汉魏式琵琶确曾受到外来影响”，“是确曾受到波斯长颈琵琶的影响，而又有所发展独创的乐器”[③]。因为它在形状上与我国固有的乐器琴、瑟等弹弦类乐器相近，所以后来名称字就写作“琵琶”，琵琶属于弹拨乐器。《旧唐书·音乐志二》卷二十九载中国原始的琵琶：“汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思。推而远之曰琵，引而近之曰琶，言其便于事也。”[④]但西汉时期的中国琵琶形状尚不明确，圆形还是梨形、吊胆形未见说明，不过的确是用手弹，不用拨子。琵琶最早流行在波斯（图1）[⑤]、阿拉伯及天竺（古印度）等地区，如阿旃陀第17窟（470—480）弹弦类五弦琵琶乐器就

---

① 参（东汉）刘熙：《释名》卷七载：“批把各本批把误枇杷，今改下同。本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰枇，引手却曰杷，象其鼓时，因以为名也。”《丛书集成初编》，中华书局1985年版，第107页；（汉）应劭：《风俗通义》卷下六载：“批把。谨按此近世乐家所作，不知谁也。以手批把，因以为名。长三尺五寸，法天地人与五行，四弦象四时。”《丛书集成初编》，中华书局1985年版，第161页。

② 应有勤：《论敦煌琵琶谱“掣”为急返拨》，《音乐艺术》1995年第3期。常任侠：《汉唐间西域音乐艺术的东渐》，《音乐研究》1980年第2期。

③ 牛龙菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，甘肃人民出版社1981年版，第70页。

④ 《旧唐书》，中华书局1975年版，第1076页。

⑤ [日]岸边成雄撰：《天平のひびき——正仓院の楽器》，株氏会社音乐之友社昭和五十九年（1984）、昭和六十一年（1986）发行，第24页图01イランのササン朝(伊朗萨珊王朝)银皿（约3—7世纪）；齐东方撰：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社1999年版，第426页图3—151“粟特宴饮图银盘”（约3—7世纪）。

图1 唐，粟特宴饮图银盘，引自齐东方《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社1999年版

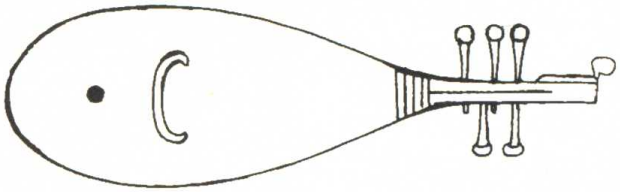


图2 印度阿旃陀石窟第17窟曲项五弦琵琶（杨森摹写）

图3 阿旃陀石窟第16窟前廊天井雕刻（杨森摹写）

是曲项的（图2）[①]。阿旃陀第16窟前廊天井紧那罗夫妇雕刻（470—480）中的琵琶类乐器则是直项的（图3），曲项和直项在古印度也是共存的。秦汉至隋唐时期，琵琶乐器属于广义词，是对中原汉族以及当时周边少数民族使用的各种弹弦乐器、多种奏法相似的弦数不等的弹拨乐器的总称或者泛称。公元5世纪以后五弦琵琶传入我国，赵宋时代方才使用“琵琶”[②]这一专用名词，由广义缩为狭义，以专门称呼梨形（或吊胆形）共鸣音箱的直项、曲项琵琶。此类曲项琵琶可能还是随着佛教的传播而辗转来到中国的，4世纪末至5世纪初是印度旃陀罗·笈多超日王（380—415年在位）时代印度国力强盛时期和佛教艺术的鼎盛期[③]，与此同时中国著名的东晋僧人、往天竺求法的先驱者、旅行家、翻译家法显（约337—约422）也正在超日王在位时与同学慧景、道整等从长安启程西行印度求法（399—416），经过十几年，游历三十余国，回国后与佛驮跋陀罗合作翻译经律论六部、二十四卷，并将所记旅行见闻，撰写成名著《佛国记》一书[④]。弹拨乐器琵琶在千余年的缓慢流传和改进中，如它的“相”、“品”也在逐渐增加，改横弹为竖弹，废弃拨子（木、象牙等材质）恢复汉代传统的以手指弹弦等。本文拟以目前所见

---

① 《阿旃陀艺术图录》(IV)，1955年出版，p.XXXVII(p117)第17窟(470-480，琵琶)；[日]岸边成雄撰：《天平のひびき——正仓院の乐器》,株氏会社音乐之友社昭和五十九年(1984)、昭和六十一年(1986)发行，“琵琶の渊源”第24图“アジアンタ一壁画”(六轸六弦)。

② （宋）王谠《唐语林》卷八记载：“自拨弹已后，惟今四弦始专琵琶之名。”上海古籍出版社1978年版，第274页。

③ 《外国历史大事年表》，辽宁人民出版社1985年版，第76页；北京大学已故的季羡林先生也有此说，见苏敏《佛造像“肉髻”渊源》，《寻根》2012年第4期，第61页。

④ [日]児玉幸多编：《标准日本史年表》,株式会社吉川弘文馆1955年发行，第5页。

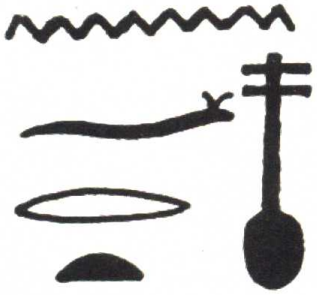


图4 古埃及第四王朝时期的象形文字中乌德乐器图案（杨森摹写）

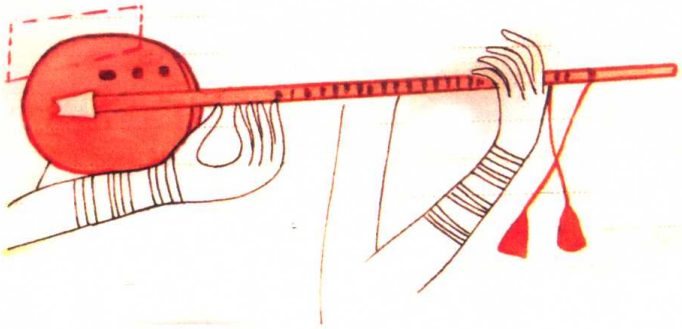


图5 古埃及前15世纪的乌德乐器（杨森摹写）

琵琶（包括大梨形、小梨形、吊胆形、棒状、圆形等）类乐器图像，探讨我国琵琶乐器在历史的长河中“品”、“相”的形成和增减的进程，并探寻反映琵琶乐器逐渐中国化的一系列过程，有不当之处敬请识者指正。

一、琵琶历史简述

（一）埃及、阿拉伯等地的弹弦乐器

古埃及古王国时代的第四王朝时期（前2613—前2494）的金字塔墓室壁画象形文字中曾出现圆音箱、长颈、有轸的图；壁画中还出现有椭圆形音箱、二弦、长柄的类似弹拨乐器“乌德”琴的图案（图4），还有呈椭圆形，腹板上面左右各开三个小圆形出音孔，长柄指板。古埃及新王朝时期第十八王朝（前1567—前1320，相当于中国的殷商时期）法老的金字塔墓室壁画（前15世纪）上出现数幅女乐师弹的共鸣音箱约为人脸大小，上有约20多个类似“相”即弹拨类乐器颈部指板上镶嵌的块状山形物（图5）；近现在的“琵琶”乐器凤颈部位镶有四块或六块隔挡即“相”（即指从琴首下的山口到琴颈部位上镶嵌的通常以牛角、红木或象牙制成的条块，用来确定音位，便于按弦取音。我国新疆维吾尔族的弹拨乐器“热瓦甫”、“弹布尔”等则是用丝弦缠绕在琴颈指板上作为“相”的）、二弦（因项上缠有两条红褐色穗子）的弹拨乐器“乌德”[①]；另一幅同期壁画中女乐师弹的“乌德”琴，不见弦的痕迹，而指板上仅见七个细的“相”，两头呈半圆细长椭圆形的共鸣音箱的腹板上似乎还有四个粗块的“品”（图6）（即指“琵琶”、“月琴”等弹拨类乐器共鸣音箱面板上凸起的一排小横条或横格，也是用来确定音位，便于按弦取音，通常用竹或骨制成。古埃及的这类弹拨乐器基本应划在棒状弹拨乐器范畴内，棒状弹拨乐器出现实际上很早；欧洲的弹拨乐器曼陀林，共鸣音箱也呈半只梨形，用玳瑁、象牙或塑料拨子弹奏，仍遗留古代旧法。其横格式的“品”是设在指板上的，通常是用金属材料制成。在中国“相”与“品”古时亦称“柱”。琵琶、月琴等都属于“有音位装置的乐器，固定了弦的长度，为表演快速

① [埃及]萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》，王瑞琴译，人民音乐出版社1980年版，插页图二“埃及15世纪双笛、乌德、琼克”。

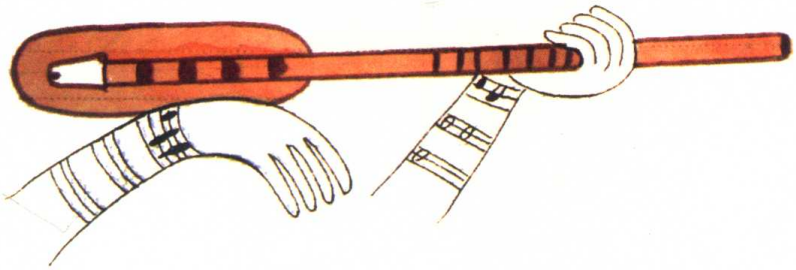


图6 古埃及前16—14世纪的乌德乐器（杨森摹写）

手法和复音提供了便利条件”[①]）。据此可以说，弹拨乐器上带“相”、“品”从目前已知图像来看，最早是古埃及的第十八王朝时期甚或更早。所谓“波斯长颈琵琶”，有研究者认为是源自古代两河流域巴比伦的“Pandoura”，此乐器学者沈知白先生在《中国音乐史·汉魏时代》说：“在汉代，从西域传入我国的是波斯的长颈琵琶”，它最早“从巴比伦先后传至埃及和希腊（前1000年），希腊人称之为Pandoura（的乐器）……琴身小，张以羊皮，长颈的一端即插入其中”，该乐器类似传说秦时的“弦鼗”。“在南北朝时代传入我国的是波斯的短颈琵琶”即是经龟兹传入中原的耳熟能详的“龟兹琵琶”[②]。直到6世纪的阿拉伯蒙昧时期，共鸣音箱才见到由椭圆形改变为梨形（或吊胆形），源自阿拉伯的“乌德”（阿拉伯文Ud的音译）也写作“乌特”，欧洲称作“琉特”（英文Lute的音译，亦即日本学者林谦三在《东亚乐器考》所说的“伊朗式琵琶”），现在此乐器也流行于西亚的土耳其、伊朗，非洲的苏丹、摩洛哥等地，此乐器即“波斯短颈琵琶”[③]。阿拉伯蒙昧时期类似于“乌德”的乐器还有如“柏尔布德”、“吉郎”、“巴格达冬不拉”、“米扎尼冬不拉”[④]。阿拉伯蒙昧时期“乌德”，木质，二轴二弦、面板上设二“S”形出音孔、直项，但指板上似乎无“相”也无“品”（图7）[⑤]。到中世纪时期阿拉伯地区出现鱼形（大体仍为吊胆形）的“沙布特”乌德乐器，其弦数则增加一倍成为四弦，鱼眼、鱼鳃和“△”图形可能属出音孔（加出音孔或是因其弦是皮质的，音域狭窄、音调弱）、直项、指板上

① 刘东升等编：《中国乐器图志》，轻工业出版社1987年版，第15页“分论 打击乐器概述”。

② 牛龙菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，甘肃人民出版社1981年版，第69、73页。沈知白：《中国音乐史·汉魏时代》，上海音乐学院，《音乐艺术》1980年第1期。赵为民：《唐代二十八调理论体系研究》，商务印书馆2006年版，第37页“琵琶的发源地已很难确考，学界多数认为应源于印度或西亚等地区”，“以致北魏时期就常常把琵琶与龟兹联系在一起”。

③ 牛龙菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，甘肃人民出版社1981年版，第68、69页；[日]林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社1962年版，第257页。

④ [埃及]萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》，王瑞琴译，人民音乐出版社1980年版，第8—14页。

⑤ 同④，插页图二“蒙昧时期（6世纪）阿拉伯乌德”。

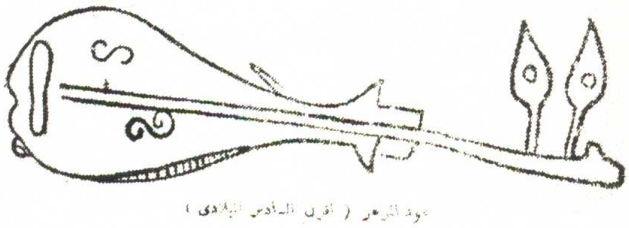


图7 阿拉伯乌德，引自（埃及）萨米·哈菲兹《阿拉伯音乐史》，王瑞琴译，人民音乐出版社1980年版

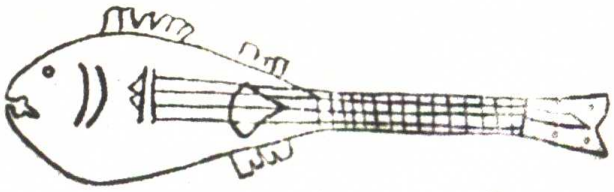


图8 中世纪沙布特乌德，引自（埃及）萨米·哈菲兹《阿拉伯音乐史》，王瑞琴译，人民音乐出版社1980年版

出现了约十五个“相”，面板上则不见有“品”（图8）[①]。据弹弦乐器的历史发展情况看，应是先有“相”，后有“品”。阿拉伯地区近现代依然流行的木质“乌德”乐器，通常琴腹呈扁平半梨形，琴颈部上端向后弯曲即为曲项，指板上设有“品”，面板上有圆形镂花出音孔两三个，四弦、五弦至十余根弦不等，用羽管或手指弹。阿拉伯乐器“乌德”，流传世界各地的都有各种变体存在。在南北朝时期，传入中国的“曲项琵琶”和盛行于欧洲文艺复兴时期欧洲的弹拨乐器“琉特”，皆源自于“乌德”。“乌德”琴在十二三世纪传入欧洲的西班牙、意大利（南部），欧洲文艺复兴时期和17世纪成为当时欧洲地区最重要的世俗乐器；巴尔干半岛希腊等地也流行有“琉特”琴（图9），但“琉特”祖先却很早在马其顿亚历山大大帝时代（前336—前323）的陶塑中可见其踪影，但其共鸣音箱则是棒形，琴颈颀长，指板上似乎有“相”（图9-1）[②]，该乐器也应是棒状琵琶类乐器的先驱之一。“琉特”琴的共鸣音箱呈扁平半梨形，曲项，长颈指板上设有“相”，4弦、6弦（图10）[③]至20余弦不等，用拨子弹奏。欧洲在16、17世纪还出现有“大琉特”琴，多达20或24弦，古钢琴出现后，“琉特”、“乌德”琴方遭到冷落或淘汰。

（二）秦汉子、阮咸等乐器

在我国秦汉时期出现有两种所谓的琵琶，约为秦始皇三十三年（前214），我们国人参考传说的鼗鼓的形制发明一种长直柄、圆形共鸣音箱、双面蒙皮（近现代琵琶面板均是蒙桐木），以手弹拨的民间老土的乐器“弦鼗”（汉应劭《风俗通义》卷六载：“批把。谨按此近世乐家所作，不知谁也。以手批把，因以为名。长三尺五寸，法天地人與五行，四弦象四时。”认为琵琶为“近世乐家所作”，因此所

---

① [埃及]萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》，王瑞琴译，人民音乐出版社1980年版，插页图九“中世纪沙布特乌德”。

② [日]岸边成雄、林谦三：《唐代の乐器》，东洋音乐选书〔二〕，东洋音乐学会编、音乐之友社刊，昭和四十三年(1968)发行，岸边成雄“欧米人の琵琶西方起源说とその批判”第165页a图“Geiringerの论文より”（马其顿アレキサンダー时代のテラコッタ[亚历山大大帝即前356—前323年，素烧陶器の土偶]）。

③ [英]（The Diagram Group）ダイヤグラムグループ，皆川达夫编：《乐器·历史·形·奏法·构造》，笠原洁、庄野进、三宅幸夫译，日本小学馆：《世界の乐器》，Japanese edition Maar-sha Publishing Co..Ltd..Tokyo 1992，p184“十六世纪后半のリュート”(琉特)。

图9-1 景烧陶器の土偶，引自［日］岸边成雄、林谦三《唐代の乐器》，东洋音乐选书（二），东洋音乐学会编、音乐之友社刊，昭和四十三年(1968)版

图10 琉特琴

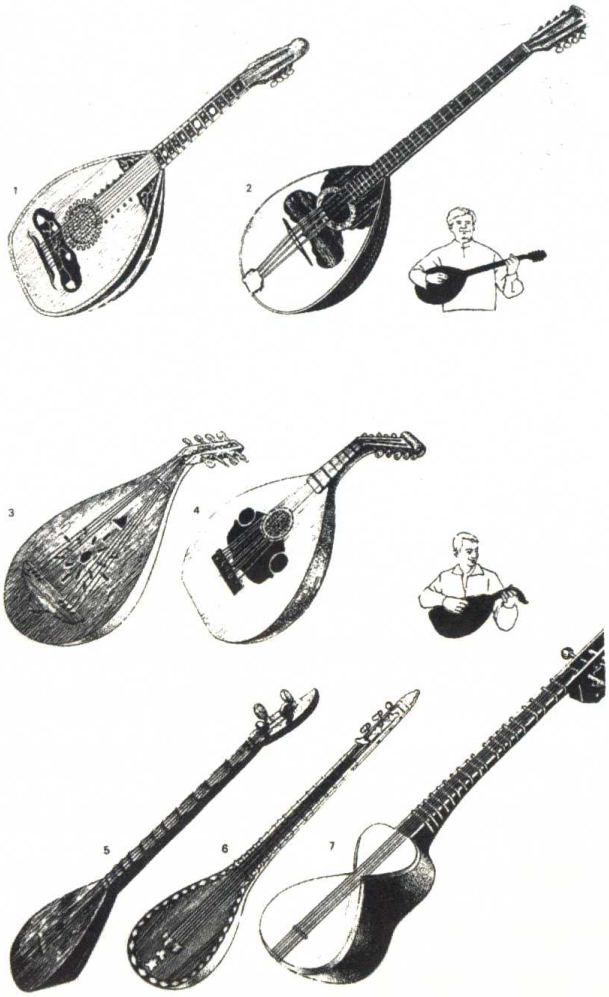


图9 巴尔干半岛流行琉特琴

谓苦役改弦鼗为琵琶之说只是附会①），俗称“秦汉子”，即我国最早的琵琶类乐器，但它实际上是阮咸或现代小三弦（双面蒙皮的特点就是源自“弦鼗”）的鼻祖，学者童伯章、牛龙菲先生对此早有论证②。该乐器的原始形状可在集安高句丽古坟壁画中可见到，共鸣音箱为圆形、长柄，似乎有四个弦轴（轸子）（图11）。另外，在德兴里的古坟壁画（前室北壁、过道口上方有题记为高句丽好太王即广开土王“永乐十八年”即408年、东晋十六国时期）中的小巧乐器可能更接近于原始的“秦琵琶”，圆形共鸣音箱，柄较短而粗，其柄与音箱似乎连为一体，直项，仅见三个弦轴，指板上设约三个“相”，两

① （晋）傅玄：《琵琶赋》序载：“社挚，以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。”“其器中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱有十二，配律吕也；四弦法四时也。”见电子版《四库全书》集部，总集类，（明）张溥：《汉魏六朝百三家集》卷三十九。关于“弦鼗”问题，高德祥：《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版，第278页，引汉应劭《风俗通义》：“‘近世乐家所作。’这从根本上又否认了苦役改弦鼗之说。”

② 牛龙菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，甘肃人民出版社1981年版，第74—75页。

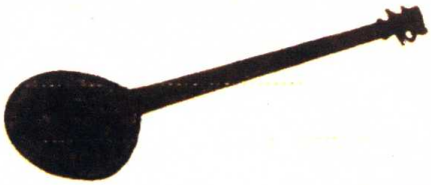


图11 朝鲜高句丽古坟壁画（杨森摹写）

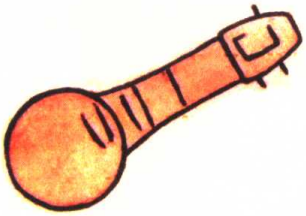


图12 朝鲜408年德兴里古坟壁画（杨森摹写）

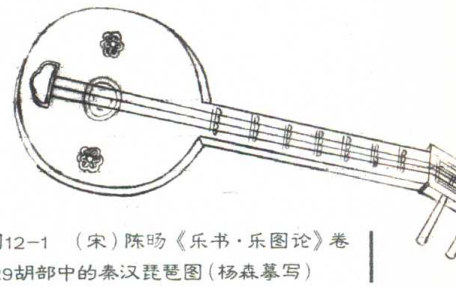


图12-1 （宋）陈旸《乐书·乐图论》卷129胡部中的秦汉琵琶图（杨森摹写）

个“品”（图12）[①]；大约在汉武帝元封六年（前105），中国人又掺进筝（即古筝、秦筝，按五声音阶定弦，从古至今十二到二十五弦筝都有，每弦一柱即码子即弦码、弦马，用手指弹，能转十二调）、筑和外来的箜篌等乐器的合理成分，创造出了诸如直柄、圆形音箱、四弦、十二柱（即相位），以手弹奏的拨弦乐器即“秦琵琶”（图12-1）[②]（秦琴，现在广东潮州佛乐演奏中还用秦琴乐器）这就是西汉时期的“琵琶”，到东汉晚期已经出现共鸣音箱呈梨形样式的“琵琶”乐器[③]。北魏时期也还有这类“秦琵琶”（秦琴）的图像留存（图12-2）。另外，还有后来演变出的三弦（手指弹，宋代才开始大量流行）[④]、双清、月琴（现代仍沿用古代拨子弹奏法）等多种形制的乐器都是“秦琵琶”（秦琴）等乐器演变的结果，南北朝的宋和赵宋时代以前统称作琵琶，其共同特点是共鸣音箱为圆形、直颈。

1.阮咸琵琶

所称的“阮咸”乐器，是由于晋朝的名士阮咸“妙解音律善弹琵琶（秦琵琶），虽处世不交人事，惟共亲知弦歌酣宴而已”[⑤]而闻名于世，所以也就称“秦琵琶”乐器为“阮咸”，故该乐器的名称也定在这个时期。有学者认为“阮咸是至少在东晋七贤（嵇康、阮籍、山涛、王戎、向秀、刘伶、阮咸）‘竹林之游’之前，也就是（曹）魏嘉平间，249—254年之前就已定型的乐器”。“阮咸”类琵琶是参考了汉代流行的有柱的七弦坎侯乐器（即卧箜篌）和弦鼗形制组合而成，所以“阮咸”是有“十三柱”[⑥]的乐器。但据公元前1世纪至6世纪属于波斯文化圈的花剌子模（今乌兹别克斯坦共和国境内阿姆河下游右岸图尔特库尔以北）王国都城托普拉克卡拉城宫殿遗址壁画（公元3世纪）圆形小音箱弹拨乐器图像来看，

---

①《高句丽壁画》，德兴里古坟“主人公与十三郡太守像”（409）；参见《中国大百科全书·考古学》，中国大百科全书出版社1986年版，第89页，杨泓撰“德兴里壁画墓”词条。

②（唐）杜佑纂：《通典·乐四》卷一百四十四载：“阮咸亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。武太后时蜀人蒯朗于古墓中得之晋竹林七贤图，阮咸所弹与此类同，因谓之阮咸。”中华书局1984年版，第753页。晋傅玄《琵琶赋有序》：“世本不载作者，闻之故老云，汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者，载琴筝筑箜篌之属，作马上之乐。观其器中虚外实，天地象也。盘圆柄直阴阳序也，柱有十二配律吕也，四弦法四时也。”见文渊阁藏《四库全书》集部，总集类，（清）《历代赋汇》卷94（电子版）。

③ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第255页，郑汝中撰“琵琶”词条。

④ 参见姚连学《漫谈三弦》，《兰州晨报》；刘东升等编：《中国乐器图志》，轻工业出版社1987年版，第15页“分论·打击乐器概述”。

⑤（唐）房玄龄等：《晋书》卷49，列传19“阮咸传”，中华书局1974年版，第1363页。

⑥ 牛龙菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，甘肃人民出版社1981年1版，第79、73页。

图12-2 北魏陶俑"琉特"秦琵琶（杨森摹写）

图12-3 三国孙吴"青釉谷仓堆塑伎乐人"琵琶，引自《中国音乐文物大系·北京卷》，大象出版社1999年版

图12-4 新疆克孜尔两晋第77窟中的《金刚神与伎乐天》

日本学者怀疑阮咸类乐器的起源似乎要早于中国[①]，但是1939年在浙江绍兴出土的三国时代孙吴统治的地区发现的瓷罐"青釉谷仓堆塑伎乐人"上面的三弦阮咸乐器或者可以改变日本学者的这一说辞[②]（阮咸为手指弹，敦煌莫高窟中唐第112南壁《观无量寿经变》乐队中弹奏阮咸的就是手弹、山东青州出土的唐女乐俑弹小梨形阮也是手弹[③]）。《旧唐书·音乐志二》卷二十九记载说："案旧琵琶皆以木拨弹之，太宗贞观中（627—649）始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。《风俗通义》所谓以手琵琶之，乃非用拨之义，岂上世固有掐之者耶？"[④]新疆克孜尔石窟东汉第69窟主室券顶《本生故事》壁画中有吊葫芦形四弦乐器，而三国吴青釉谷仓堆塑伎乐人所弹三弦的阮咸式样的琵琶，其共鸣音箱仅比伎乐人头略大些，但"相"则约有十个，"品"约有三个、二凤眼出音孔（图12-3）[⑤]，这是中国境内较早出现"品"的乐器图像。《旧唐书·音乐志二》卷二十九记载的"阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱"[⑥]。早期的阮咸一个特点是颈项很长，这和早期图像中的形象基本吻合，如新疆克孜尔石窟两

① [日]岸边成雄：《天平のひびき正仓院の乐器》，株式会社音乐之友社昭和五十九年（1984）、昭和六十一年（1986）发行，第24、25页图④"ペルシヤ文化圈のホレズム王国のトプラク•カラ（波斯文化圈公元前1世纪—公元6世纪花剌子模都城托普拉克卡拉城）宫殿遗迹壁画（3世纪）阮咸"；《中国大百科全书·考古学》，张广达、陈俊谋撰"托普拉克卡拉城址"词条，第537页。

②《中国音乐文物大系·北京卷》，大象出版社1999年版，第172页图2·1·8b三国，"青釉谷仓堆塑伎乐人"琵琶。

③《中国音乐文物大系·山东卷》，大象出版社2001年版，第214页图2·1·6a唐"青州女乐陶俑"。

④《旧唐书》，中华书局1975年版，第1076页。

⑤ 同②。

⑥ 同④。

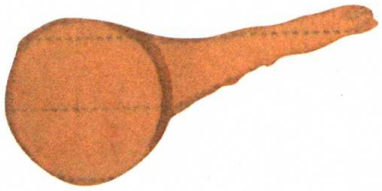


图13 库车台台尔石窟两晋壁画

图13-1 公元1-2世纪的坎达拉雕刻，引自[日]岸边成雄、林谦三《唐代の乐器》，东洋音乐选书（二），东洋音乐学会编、音乐之友社刊，昭和四十三年(1968)版

图14 5号墓西壁南侧"乐舞"，引自《酒泉十六国墓壁画》，文物出版社1989年版

晋时代第77窟《金刚神与伎乐天》中面板上有二云气纹出音孔的阮咸颈就是颀长的（图12-4）[①]，但品柱达到十三个的则与早期图像中所反映的数量大多数不符。当然这不能苛求当时的绘画，它毕竟不是今天准确写实的照相。库车地区台台尔石窟两晋（或唐）时代乐舞壁画中的小圆形共鸣音箱弹拨乐器（图13）、河南龙门石窟北魏莲花洞南壁内侧下层"伎乐天"所弹圆形共鸣音箱，体积大小略比人头大，以拨子弹的、直项的琴极似[②]。1977年发掘的甘肃酒泉市丁家闸5号北凉（东晋十六国）墓前室西壁第三层砖画就有坐部乐伎（细腰鼓、尺八、阮咸、筝四人）与百戏图，图中的"阮咸"类乐器，共鸣音箱呈小梨形（类似西亚、中亚的"乌特"形拨弦乐器形状），约有人脸的两倍大，上有两凤眼出音孔，凤眼出音孔以古印度为最早，坎达拉（今巴基斯坦境内）地区出土的1—2世纪（大月氏贵霜帝国时期）的弹琴雕像上就有它的样式（图13-1）[③]，该乐器直项，指板上约有九个"相"，但却无"品"，四弦四轸，手弹（图14）[④]。吉林省南部的集（辑）安县集（辑）安镇高句丽古坟（4—7世纪上半叶）壁画中有长

---

①《中国新疆壁画全集·克孜尔（一）》，天津人民美术出版社、新疆美术摄影出版社1995年版，第25图二八克孜尔第77窟《金刚神与伎乐天》（3世纪末4世纪中）。

②《中国美术全集·雕塑编11·龙门石窟雕刻》，上海人民美术出版社1988年版，第64页图66"伎乐天"，北魏莲花洞南壁内侧下层，河南洛阳龙门石窟。

③ [日]岸边成雄、林谦三撰：《唐代の乐器》，东洋音乐选书〔二〕，东洋音乐学会编、音乐之友社刊昭和四十三年(1968)发行，岸边成雄"琵琶の渊源"5图"Gandhāra"(1—2世纪的坎达拉雕刻艺术品接近于葫芦状的面板带二凤眼出音孔，这是出现比较早的凤眼出音孔弹拨乐器)。

④《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》，人民美术出版社1989年版，第43页图47"乐伎与百戏"（北凉），甘肃酒泉市丁家闸5号墓前室西壁第三层，1977年发掘。

图15 《飞天图》，引自《悠久の时を超えて——世界初公开高句丽文化展》图录，高句丽文化展实行委员会编辑发行

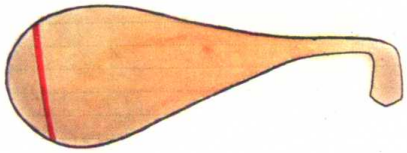


图16 北凉，莫高窟第275窟南壁《太子出游四门》伎乐（杨森摹写）

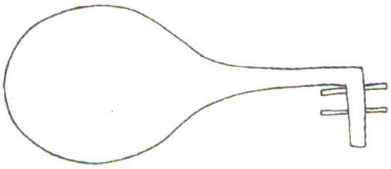


图17 北凉，莫高窟第272窟（杨森摹写）

图17-1 西魏，莫高窟第288窟五弦阮咸琵琶（杨森摹写）

颈圆阮咸琵琶和朝鲜半岛高句丽5世纪的“三皇塚”中的飞天伎乐仍然存在弹奏此类圆形共鸣音箱的“阮咸”乐器（图15）[①]。但敦煌莫高窟北凉第275窟南壁《太子出游四门图》中则出现曲项梨形琵琶乐器（图16），莫高窟北凉第272窟藻井南坡天宫伎乐有大梨形曲项琵琶（图17），至莫高窟西魏第288窟仍然有短颈圆形阮咸琵琶，而且是五弦的（图17-1），还有一长颈圆形阮咸琵琶和西魏第285窟的圆形阮咸形四弦琵琶（图17-2），西魏第249窟天宫栏墙伎乐中有指弹直项五弦圆形阮咸琵琶，北周第290窟飞天伎乐中有一幅曲项和一幅直项长颈圆阮咸琵琶；莫高窟盛唐第172窟南壁《观无量寿经变图》乐队右排坐部乐伎手弹圆形音箱、长颈、直项、不见相和品的阮咸；盛唐第217窟北壁《观无量寿经变图》不鼓自鸣圆形六轸六弦阮咸，直颈、直项、音箱板面有条状捍拨，还有飘舞的拨子，两相无品；中唐第112窟北壁《药师经变图》中的乐队中左前排坐部乐伎右手弹一长曲颈、直项、四弦、捍拨为圆形，无“相”无“品”的阮咸，呈小梨形；中唐第231窟南壁《观无量寿经变图》经变乐队坐部伎乐左手持长颈、曲项、圆形、拨子弹无“相”无“品”的阮咸琵琶。但此二琴不同于以往的形状，可看作是中西乐器制作相结合的产物，而且手弹、拨弹均有；中唐第159窟南壁《观无量寿经变图》，乐队坐部伎乐右手持长直颈、直项、捍拨为圆形，无“相”两“品”、手弹的阮咸；晚唐第85窟南壁《报恩经变图》乐队右排第二人坐部伎乐所持阮咸四弦、直颈、直项、拨子弹，无相无品；莫高窟中唐第360窟南壁《观无量寿经变图》乐队中仍见有小于伎乐人头大小的小阮咸（图17-3）；莫高窟五代第98窟南壁《报恩经

① [日]《悠久の时を超えて——世界初公开·高句丽文化展》图录，丽しの古代美丽，高句丽文化展实行委员会编辑发行，第74页图81“飞天图”（三皇塚，5世纪）。

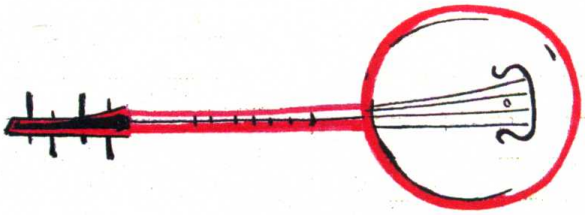


图17-2 西魏，莫高窟第285窟南壁（杨森摹写）

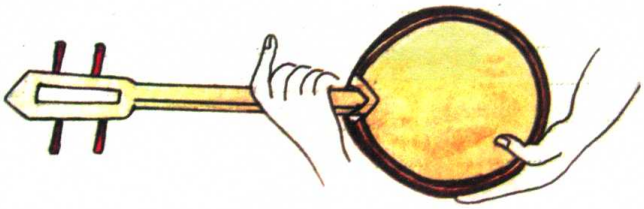


图17-3 中唐，莫高窟第360窟南壁（杨森摹写）

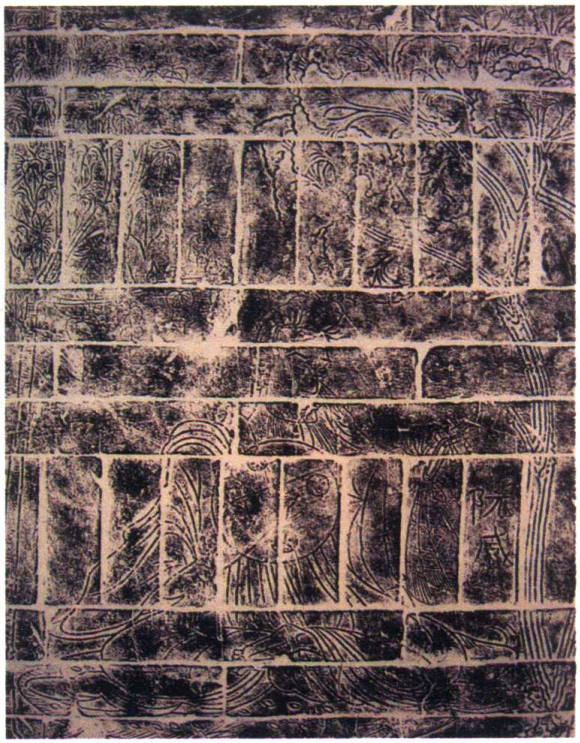


图17-4 阮咸砖画（拓片），引自姚迁、古丘《六朝艺术》，文物出版社1981年版

变图》乐队左排坐部乐伎手弹标准的圆形音箱阮咸乐器，但由于遮挡看不到相和品。克孜尔石窟南北朝第118窟券顶北侧也有倒持四弦长颈的圆阮咸琵琶，板上有两云纹出音孔。

甘肃天水市麦积山石窟北周第127窟主尊背光浮雕一伎乐也持长颈圆形阮咸琵琶，共鸣音箱为雕花圆形的阮咸，著名的是南京西善桥南朝墓竹林七贤之“阮咸砖画（拓片）”中的四弦阮咸琵琶（图17-4）[①]。这同时说明东北亚地区受中原地区佛教艺术影响很深，而处在河西靠近西域的敦煌地区又是接受天竺音乐文化包括乐器较早的地域，属于“汉魏式琵琶”[②]之一种的“阮咸”（秦琵琶）类琵琶和曲项琵琶同时并存。“阮咸”乐器“是中国横抱式弹拨乐器的一个基础，因此，在此基础上又发展出了许多类似阮的乐器，月琴就是其中的一个”。它“是由阮咸派生而来的，但其形制略小于阮咸”[③]。

唐代琵琶面板上少见“品”，但在唐代的阮咸上则多有“品”的例证。例如唐镶嵌螺钿人物花鸟镜上的小圆阮颈上就有约五个（长条）“相”，又有三个（两长一短）“品”；阮咸乐器在唐代就已经随着遣唐使、留学生、僧人等传入日本，日本史书也多有记载其史事。日本奈良正仓院更珍藏有唐螺钿紫檀阮咸（约756），其琴颈上有十个（长条块）“相”，圆形面板上有四个（三短一长）的“品”，还

① 姚迁、古丘编：《六朝艺术》，文物出版社1981年版，第187页“阮咸砖画（拓片）”（南京西善桥南朝墓壁画）。

② 牛龙菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，甘肃人民出版社1981年版，第68页；[日]林谦三《东亚乐器考》中说：“古来中国称为琵琶的，大别有两种。一为汉魏式琵琶，其形圆体长颈，四弦十二柱。唐的阮咸，可以认为是其变种。”音乐出版社1962年版，第257页。

③ 高德祥：《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版，第283页。

图18 第6窟后室东壁上层中部立佛右侧菩萨，引自《中国美术全集·雕塑编10·云冈石窟雕刻》，文物出版社1988年版

图19 第6窟后室西壁上层中部立佛左侧伎乐天，引自《中国美术全集·雕塑编10·云冈石窟雕刻》，文物出版社1988年版

图20 沁县南涅水飞天伎乐石刻，引自《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版

有两个镂空六瓣花形出音孔，板面捍拨上还绘制有山水画。

2.梨形（吊胆形）琵琶

甘肃嘉峪关市魏晋砖墓壁画中有被称为“波斯长颈三弦琵琶Setar”[①]的直项小梨形琵琶；甘肃酒泉市丁家闸5号北凉墓壁画中的“阮咸”与云冈北魏第6窟后室东壁上层中部立佛右侧伎乐所弹直项小梨形琴（图18）和后室西壁上层中部立佛左侧伎乐所弹曲项小梨形琴、同层中部立佛左侧伎乐天所弹曲项小梨形“阮咸”极其相似（图19）[②]。还有第10、11、15、16、21、50等窟中的伎乐都有弹此类形状的乐器。河南洛阳市龙门石窟北魏时代的石刻伎乐也有不少这样的梨形“阮咸”乐器。南北朝以后共鸣音箱呈梨形样式的“琵琶”趋向定型。这与中原的发展几乎是同步的，但至北魏时代该类琴还有沿袭圆形模式的，唐代也还流行有小圆形四弦阮咸，只是琴颈很短[③]。敦煌莫高窟早期壁画中如北凉第272窟也有大而圆的共鸣音箱曲项“琵琶”，但多数还是狭长、瘦窄形的造型（北凉第275、北魏第248、西魏第249窟等）。以往弹弦乐器的弹姿绝大多数是右手弹弦，左手持琴柄，而山西沁县南涅水北魏时代飞天伎乐石刻中则是左手弹弦，右手持柄，这在弹拨乐器图像中尤为罕见（图20）[④]。我国这类瘦窄而

① 牛龙菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，甘肃人民出版社1981年版，插图3。

②《中国美术全集·雕塑编10·云冈石窟雕刻》，文物出版社1988年版，第61页图59“第6窟后室东壁上层中部立佛右侧菩萨”（北魏），山西云冈北石窟；第68页图66“第6窟后室西壁上层中部立佛左侧伎乐天”。

③《中国音乐文物大系·陕西卷·天津卷》，大象出版社1999年版，第124页图1·10·3“西安中堡村陶阮咸”（唐）。

④《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版，第212页图2·2·19c“沁县南涅水飞天伎乐石刻”（北魏）。

图21 引自《湖南长沙望城坡西汉渔阳墓发掘简报》，《文物》2010年第4期

图22 克孜尔石窟第69窟直项三弦琵琶，引自牛克诚《色彩的中国绘画》，湖南美术出版社2002年版

狭长形的琵琶乐器造型可能还受到中国几乎所有弹弦类乐器的鼻祖春秋时期（距今2700多年）既已存在了的五根弦的“筑”击弦或弓弦乐器的影响，该乐器在宋代已在人们的视野中消失了，宋代之后的文献中也看不到它们的只言片语。1993年1月湖南长沙市河西财贸专科学校发掘出西汉长沙王室墓，出土物中有三件“捣衣棒”形状的文物，长长的细颈、小小的用整块梓木雕成的共鸣音箱，上面覆盖着薄薄的面板；湖南长沙望城坡西汉渔阳墓也出土有两件实物木“筑”乐器（图21）[①]。战国末期著名的图谋刺杀秦王嬴政的刺客高渐离极善击“筑”，送著名的刺客荆轲刺秦王前，高渐离为之饯行，表演击“筑”以助兴。荆轲刺秦王失手后秦王闻高氏善击“筑”，便赦免其罪，但以马粪火烧熏眼睛使其失明，高渐离乘势将计就计，在“筑”中音箱部位灌以比重很大的铅金属，乘秦王嬴政对他未防备，举起“筑”扑打嬴政，可惜也以失败告终而被诛杀[②]。我国历史上“筑”这件乐器，一直是与刺客和勇士高渐离的名字紧密联系在一起的。我国细长棒状的弹弦乐器出现得比较多的也是在汉魏、十六国、南北朝时期。例如，新疆克孜尔石窟东汉第69窟壁画中棒状五弦琵琶乐器（图22）［相同的还有诸如克孜尔第8窟（五弦）、14窟（五弦）、新1窟（三弦，图22-1）］；又，2012年新疆维吾尔自治区南疆和田地区警察收缴犯罪嫌疑人的疑似古代的直项棒状木琵琶实物，复手有三弦孔、直项，琴首轸槽左右各挖三个孔、四相、面板上有二凤眼出音孔（图22-2）[③]。该乐器与克孜尔石窟北朝时期壁画上的棒状琵琶完全相同。相同形状的琵琶还有和田出土弹琵琶女琴师俑棒状拨子弹琵琶[④]、莫高窟北魏第257窟西龛楣飞天伎乐，

① 罗复常：《天下第一“筑”发现记》，《中国文物报》1994年4月10日第4版；《湖南长沙望城坡西汉渔阳墓发掘简报》，《文物》2010年第4期第15页图三五、图三六。线图第28页图五六，3、4。

②《史记·刺客列传二十六》（卷86），中华书局1959年版，第2528页；刘玲：《音乐趣话》，国际文化出版公司1993年版，第20-22页“高渐离击筑”。

③ 新疆博物馆贾应逸先生2013年1月9日托敦煌研究院考古所的张小刚先生从邮箱上代转发送寄赠。

④ 仲高：《西域艺术通论》，新疆人民出版社2004年版，第199页图27“和田出土弹琵琶俑”（女琴师）。郑汝中、台建群：《中国飞天艺术》，安徽美术出版社2000年版，第76页图“莫高窟北魏第257窟西龛楣飞天伎乐，琵琶”。

图22-1 克孜尔新1窟（杨森摹写）

图22-2 2012年和田地区民警收缴的可能是古代墓葬出土的直项三弦木琵琶实物照片，新疆博物馆贾应逸先生2013年1月6日托张小刚赠寄

图23 酒泉文殊山千佛洞窟顶前披左角飞天，引自《中国敦煌壁画全集·麦积山·炳灵寺》，天津人民美术出版社2006年版

图24 克孜尔北朝第8窟（杨森摹写）

竖弹琵琶、甘肃酒泉文殊山千佛洞窟顶前披左角北魏飞天有持直项棒状五弦琵琶（图23）[①]、克孜尔石窟南北朝第8窟主室门上部飞天伎乐五弦棒状琵琶（图24）；敦煌壁画中莫高窟北魏第431窟南壁天宫伎乐弹奏棒状直项琵琶乐器，莫高窟西魏第285窟南壁飞天伎乐持曲颈拨弹四弦棒状琵琶和西壁龛楣上的化生伎乐持曲项和直项、无“相”无“品”、棒状、拨弹两件五弦琵琶，北周第428窟中心柱东向面下部药叉伎乐也弹棒状曲项琵琶乐器，北周430窟东壁飞天伎乐弹棒状直项琵琶乐器，隋第313窟北壁《说法图》飞天伎乐中有持长颈、直项、拨弹五弦琵琶，隋第427窟北壁飞天伎乐竖抱弹棒状直项琵琶乐器（图25）；陕西省临潼唐代庆山寺舍利塔墓精室西壁《中外僧人赏月图》的棒状琵琶、元代（四弦）的棒状琵琶等。敦煌莫高窟北魏第257窟、隋第427窟等竖抱弹琵琶图像，或是画工即兴之作，并不代表琵琶弹奏姿态的普遍性；或是民间的一种弹琴法也未可知。琵琶乐器由横弹渐变为竖弹是否是为了增加音色、音量等？而更重要的当是北朝时新乐论的出现对琵琶横弹改为竖弹应有促进作用。上述早期棒状形琵琶主要集中在我国的西北部地区，这与印度传入的区域和时间上也相吻合。隋唐时代棒状形琵琶逐渐减少，梨形或吊胆形琵琶增加。而梨形琵琶出现的时间也不晚，如新疆南疆地区都勒都—阿护尔遗址出土5—6世纪“木雕乐伎”持小梨形琵琶乐器（图25-1）[②]，山西“长治唐代琵琶乐俑”是竖抱琵琶（图25-2）[③]，新疆吐鲁番柏孜克里克唐代第16窟伎乐也是竖抱四弦琵琶拨子弹奏[④]，国外印度尼西亚爪哇

① 《中国敦煌壁画全集·麦积山·炳灵寺》11，天津人民美术出版社2006年版，第159页图158“甘肃酒泉文殊山千佛洞窟顶前披左角《飞天》”（北魏）。

② 朱俊、瞿炼：《龟兹佛韵绵延千年的流行色》，《华夏地理》新疆石窟特辑2012年11月号，第83页图6“木雕乐伎（都勒都—阿护尔遗址出土，5-6世纪，16×10.3cm）”。

③ 《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版，第220页图2·3·5d“长治唐代琵琶乐俑”（唐）。

④ 《中国音乐文物大系·新疆卷》，大象出版社1999年版，第162页图2·7·3f新疆博物馆藏“柏孜克里克16窟伎乐图”。

图25 莫高窟第427窟南壁飞天伎乐，引自郑汝中、合建群《中国飞天艺术》，安徽美术出版社2000年版

图25-1 木雕乐伎，引自朱俊、瞿炼《龟兹佛韵绵延千年的流行色》，《华夏地理》新疆石窟特辑2012年11月号

图25-2 山西长治唐琵琶俑

岛的婆罗浮屠寺庙7—9世纪的佛教雕刻艺术中也有竖抱琵琶类弹弦乐器的造型[①]，这些竖抱弹奏还只能被看作是单个的图像，并非普遍的存在。河北宣化10号辽代汉人墓葬散乐图中女伎乐左手横抱，右手持拨子弹[②]；山西金代《特赐广济大师之塔伎乐图》中的伎乐所持琵琶姿态也是竖抱，但却依然用拨子弹奏（图25-3）[③]。另外，甘肃陇东南石窟寺北魏第1窟中也有竖抱阮咸琵琶弹奏的图像（图26）[④]，此例早期阮咸的弹奏姿态也比较特殊，不过这可能仅仅是持琴的抱姿而已，并不是弹奏的姿态。河北响堂山北齐第7窟天井伎乐也有持直项、四弦、共鸣音箱形状似三弦的阮咸琵琶乐器。但梨形的琵琶竖弹标准的图像目前还应属敦煌莫高窟隋第427窟琵琶图较早，这表明竖抱弹琵琶并非肇始于明代，确实很早。莫高窟隋代第404窟东壁飞天伎乐持棒状直项五弦琵琶乐器，还带拨子，隋第307窟北壁《净土变图》不鼓自鸣乐中有棒状直项如意头琵琶乐器，隋第390窟北壁飞天伎乐持棒状直项琵琶乐器，初唐第322窟北壁《阿弥陀经变图》不鼓自鸣乐中有棒状五弦直项琵琶乐器音箱板面带长方形捍拨，榆林窟五代第38窟藻井北坡飞天伎乐和外室南壁《观音经变图》乐队均有弹棒状直项琵琶乐器，莫高窟宋第55窟南壁《观无量寿经变图》乐队伎乐仍有弹棒状曲项琵琶乐器的。在隋代“琵琶”的共鸣音箱大多才变宽、变圆（如敦煌莫高窟隋第278窟西壁北侧《乘象入胎图》、隋第423窟人字披西披阁楼上的伎乐弹直项五弦琵琶、隋第304窟西壁天宫伎乐直项和曲项琵琶、隋第427窟主室人字披中伎乐拨子弹直项五弦琵琶是瘦长梨形的、

---

① [日]岸边成雄、林谦三：《唐代の乐器》，东洋音乐选书〔二〕，东洋音乐学会编、音乐之友社刊，昭和四十三年(1968)发行，岸边成雄“琵琶の渊源”25图“N.T.Trom en T.van Erp;Beschrijving van Barobdur,Serie Ia,P1.IV.”(印尼爪哇ボロブドゥールBarobdur寺の雕刻公元7—9世纪)。

② 李清泉：《宣化辽墓墓葬艺术与辽代社会》，文物出版社2008年版，第105页图29c“宣化10号墓前室西壁壁画散乐图”。

③ 《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版，第205页图2·2·13c“特赐广济大师之塔伎乐图”（金）。

④ 《中国美术全集·雕塑编9·炳灵寺等石窟雕塑》，人民美术出版社1988年版，图59“佛传故事浮雕像”（北魏），甘肃南石窟寺1窟。

图25-3 特赐广济大师之塔伎乐图，引自《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版

图26 佛传故事浮雕像，引自《中国美术全集·雕塑编9·炳灵寺等石窟雕塑》，人民美术出版社1988年版

隋第420窟西壁龛北侧飞天伎乐拨子弹直项琵琶仍是瘦长梨形），北魏孝庄帝永安三年（530）[①]，有一种“曲项琵琶”（即阿拉伯的“乌特”琴）经天竺（古印度）传播到中国北方地区，无疑仍然是仰仗于佛教[②]的传入，这与龙门北魏时代的图像恰相印证，实际上在今天的新疆当时的西域地区的天山南道于阗地区的东汉（3世纪）遗迹保留下的图像中就已经有大梨形曲项琵琶图（图27）[③]，这是目前看到的时代较早的大梨形琵琶图像。“曲项琵琶”又在梁简文帝大宝二年（551）之前渐渐传播到南朝地区[④]。这些都适应南北朝时期民族大融合以及中外文化交流频繁之际中国歌舞艺术的繁荣发展的内外需求。波斯（226—643、651）绘画艺术中也仍然有曲项四弦（图27-1）和五弦小梨形的琵琶（图27-2）乐器存在[⑤]，与印度的曲项琵琶有共同点。

---

①《隋书·音乐志第十》卷15载：“天竺者，起自张重华据有凉州（346-353），重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种，为一部。工十二人”，实际该类琵琶从民间传入的时间还要早，因为史书明文记载的是传入中原地区的时间，在西域的流行当更早。中华书局1973年版，第379页。

②（唐）三藏法师义净奉制译《根本说一切有部毗奈耶》卷40有：“及音乐具鼓笛之流，自捉使人及以结罪”，“若捉琵琶等诸杂乐具有弦柱者，便得堕罪”等。据此可知佛教早期是严禁僧尼接触音乐和乐器的，包括琵琶类乐器。

③[日]岸边成雄、林谦三：《唐代の乐器》，东洋音乐选书〔二〕，东洋音乐学会编、音乐之友社刊，昭和四十三年（1968）发行，岸边成雄“琵琶の渊源”6图“Grünwedel;Buddhist Art in India”。

④《梁书·简文帝本纪第4》卷4载：梁大宝二年（551），侯景将害梁简文帝，使人“并赍酒肴、曲项琵琶，与帝饮。帝知不免，乃尽酣。”中华书局1973年版，第108页。

⑤《中国美术全集·绘画编19·石刻线画》，上海人民美术出版社1988年版，第36页图二九北周“装饰画、佛座”中的乐伎弹曲项琵琶，这是已经传播到中原的图像例证。

图27 新疆天山南道于阗东汉遗迹壁画

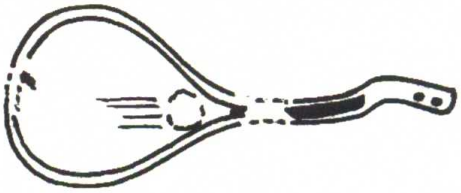


图27-1 波斯艺术中的小梨形琵琶

图27-2 波斯艺术中五弦

图27-3 北魏.云冈第12窟五弦

图27-4 柱础上的琵琶，引自《中国美术全集·雕塑编·3·魏晋南北朝雕塑》，人民美术出版社1988年版

3.梨形（吊胆形）五弦琵琶

地处大西北，许多时候是中原王朝的西部边疆窗口的龟兹、敦煌地区，应是最先接受西亚、中亚、南亚地区各种乐器的传播影响之地。譬如克孜尔石窟早期壁画中（如南北朝第8窟、第14窟等）直项、曲项、窄长“五弦琵琶”图像多见；云冈石窟北魏第12窟龛中天宫诸伎乐中有弹直项“五弦琵琶”图像（图27-3）[①]；山西大同北魏司马金龙墓伎乐人石柱础所弹直项小梨形的“五弦琵琶”（图27-4），与云冈北魏第12窟“五弦琵琶”相同[②]；敦煌莫高窟北凉第272窟天宫伎乐中的大梨形曲项“琵琶”以及魏第435窟大梨形曲项“五弦琵琶”的图像出现，说明南亚天竺曲项琵琶的传入要比正史记载早很多。宋马端临撰《文献通考·乐考二·历代乐制》卷一百二十九载：“然吹笙弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来皆所喜爱，至河清以后传习尤盛。”[③]北齐文襄帝即位时间在547年，而河清（562—565）年

①《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版，第320页图3·5·8a“云冈12窟第一组”（北魏中期）。

②《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版，第180页图2·2·2c“大同司马金龙墓伎乐人石柱础”（北魏）。

③《四库全书》史部，政书类，通制之属，（宋）马端临：《文献通考·乐考二·历代乐制》（卷129）。现今日本京都还藏有“五弦琴谱”。

号是北齐武成帝高湛在位的年号，可知五弦琵琶当时很受统治者的喜爱。在北周时代正史中还出现周武帝弹天竺早已经传入到黄河、长江流域的所谓“五弦琵琶”[①]，证明中原及其南方在接受曲项“五弦琵琶”的传播相对要慢于西北地区。之所以出现此类现象是否与中国七声音阶比五声音阶各自发展的快慢有关系呢？据湖北省出土的乐器实物“战国早期的曾侯乙编钟，总音域达五个八度，在约占三个八度的中部音区，由于有三套音列结构大致相似的编钟，形成了三个重叠的声部，而且十二个半音俱全，因此能奏出完整的五声、六声或七声音阶的乐曲”。曾侯乙钟、磬等部位上均有铭文，“由铭文可知，战国初期各诸侯国所用十二律的名称和制度并不统一”，“其基本原理仍与宗周一致”。[②]因此说七声音阶比五声音阶的发展并不晚，故而猜测它对弹拨乐器的发展似乎关系不大。或者北朝周武帝时代从天竺经西域，龟兹乐律中的“五旦七声”对当时及明代以前的琵琶类弹弦乐器的制作和演奏有较大的影响或者具有某些指导作用？[③]因为这一理论是随着新琵琶乐器载体传入中原地区的，那么就必然有上行下效的现象出现，先是上层皇室贵胄，之后逐渐波及民间，直到明代由于“十二平均律”（“新法密律”）新理论的出现，琵琶类弹弦乐器的制作和演奏才又有新的气象展示在我们面前，到清、民国、新中国时代亦无大的变化。五弦，也称“五弦琵琶”，实际是从琵琶派生出的弹弦乐器，始见于南北朝文献记载，《旧唐书·音乐志》载：“五弦琵琶稍小，盖北国所出。”其特点为五根弦、直项、共鸣音箱稍小。隋唐时期比较盛行，隋唐燕乐的多部乐中，五弦琵琶被列为正式编制。唐代文人骚客的笔墨中有不少吟诵和描述[④]。琵琶乐器隋唐时代更加兴盛，被作为当时重要的弹弦乐器之一。唐代的大曲常常用琵琶来领奏，这在敦煌壁画大量的唐代《经变》画乐队中可以看得很清楚。当时与“五弦琵琶”同类的乐器还有所谓“龟兹琵琶”也称“胡琵琶”[⑤]、“忽雷”等多种形制，其共同特点是共鸣音箱呈梨形、曲项，当时也统称为“胡琴”（此名称与“二胡”乐器无关）。譬如宋代词人张先的《南乡子》词中就有“曲项胡琴鱼

---

①（宋）王谠《唐语林》卷八载：“按周书云：‘武帝弹琵琶，后梁宣帝起舞，谓武帝曰：陛下既弹五弦琴，臣何敢不同百兽舞。’则周武帝所弹，乃是今之五弦。可知前代凡此类，总号琵琶尔。”上海古籍出版社1978年版，第274页。《隋书·音乐志第十》，中华书局1973年版，第379页。卷15载：“天竺者，起自张重华据有凉州（346—353），重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种为一部。工十二人。”敦煌莫高窟西魏第288窟有伎乐弹圆形共鸣箱五弦阮乐器，盖受天竺五弦琵琶的影响。唐代白居易《五弦弹》描写五弦琵琶最为详细。

②《中国大百科全书·考古》，中国大百科全书出版社1986年版，第465页，殷玮璋撰“商周乐器”条；刘玲：《音乐趣话》，国际文化出版公司1993年版，第19页。

③《隋书·音乐志第九》，中华书局1973年版，第342页。卷14：“天和六年武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取周官制以陈之。”

④ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第257页郑汝中撰“五弦”词条。《曹操集·秋胡行》有“坐盘石之上，弹五弦之琴”。

⑤《北史·恩幸传》卷92载：“其曹僧奴、僧奴子妙达，以能弹胡琵琶甚被宠遇，俱开府封王。”中华书局1974年版，第3055页，同书同传第3043页载先祖为西域胡商的和士升因“又能弹胡琵琶，因致亲宠。”向达：《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》，《学衡》（54）,1926年版；《唐代长安与西域文明》，三联出版社1957年版，第252—274页；[日]岸边成雄、林谦三：《唐代の乐器》，东洋音乐选书〔二〕，东洋音乐学会编、音乐之友社刊，昭和四十三年(1968)发行，岸边成雄“琵琶の渊源”，第145页。

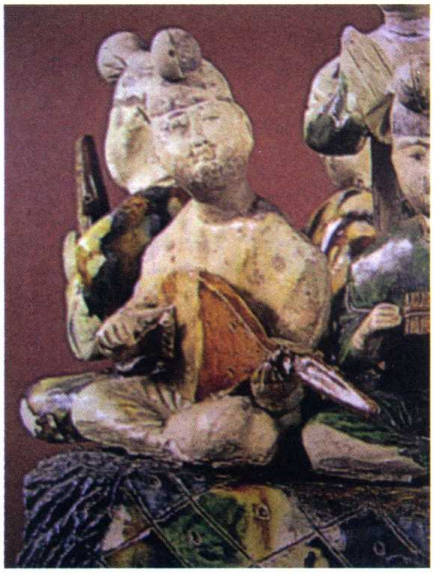


图28 骆驼载乐俑（局部），引自《中国美术全集·雕塑编4·隋唐雕塑》，人民美术出版社1988年版

图29 胜金口佛寺奏琵琶图，引自《中国音乐文物大系·新疆卷》，大象出版社1999年版

图30 河南禹县白沙镇1号宋墓前室东壁伎乐图，引自《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》，人民美术出版社1989年版

尾拨”。明代蒋一葵《长安客话·皇都杂记》卷二“浑不似”条载：“浑不似制如琵琶，直径无品，有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面，四弦皮绊同一孤柱。相传王昭君琵琶坏，使胡人重造，造而其形小。昭君笑曰：‘浑不似。’遂以名。元史以为火不思，今以为胡拨思，皆相传之訛。”[①]唐宋时代壁画中也仍然有小梨形琵琶或五弦，只是愈益减少。如1959年陕西西安郊中堡村出土唐“骆驼载乐俑”有抱直项小梨形琵琶（图28）[②]、新疆吐鲁番阿斯塔那第336号墓出土的唐代木制明器直项小梨形琵琶，其琴轸却是六个孔，现仅存4轸，可见当时也流行六弦或三弦琵琶[③]；新疆高昌地区10世纪（回鹘时期）的胜金口佛寺壁画中有右手持柄、左手拨子弹曲项二凤眼出音孔的小梨形琵琶的伎乐图像（图29）[④]；1951年发掘的河南省禹县白沙镇北宋元符时代赵大翁及其家族墓第1号墓，前室东壁上的家伎也仍然抱有琴颈上有“相” 和面板上有二凤眼出音孔、拨子弹的曲项小梨形琵琶（图30）[⑤]。宋陈旸《乐书·乐图论》卷一百四十五记载宋代还见有“双凤琵琶、金缕琵琶、直颈琵琶、曲颈琵琶、大忽雷琵琶、小忽雷琵琶、阮咸琵琶、云和琵琶、二弦琵琶、六弦琵琶、七弦琵琶、八弦琵琶”等。辽、金、西夏时代的艺术品上

---

①（明）蒋一葵：《长安客话》，北京古籍出版社1982年版，第32页。

②《中国美术全集·雕塑编4·隋唐雕塑》，人民美术出版社1988年版，第147页图145“骆驼载乐俑（局部·唐）”（笙、箫、笛、琵琶、拍板、排箫），1959年陕西西安郊中堡村出土，藏陕西省博物馆。

③《中国音乐文物大系·新疆卷》，大象出版社1999年版，第14页图1·2·2，新疆博物馆藏“吐鲁番阿斯塔那琵琶”。西藏比扬东嘎元代79窟壁画有三弦棒状琴图。

④ 同③，第171页图2·7·15“胜金口佛寺奏琵琶图”（五代宋）。

⑤《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》，人民美术出版社1989年版，第137页图138“伎乐”（宋元符二年），河南禹县白沙镇1号墓前室东壁，1951年发掘。

图31 内蒙古库伦旗6号辽墓墓门额乐舞图（部分），引自《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》，文物出版社1989年版

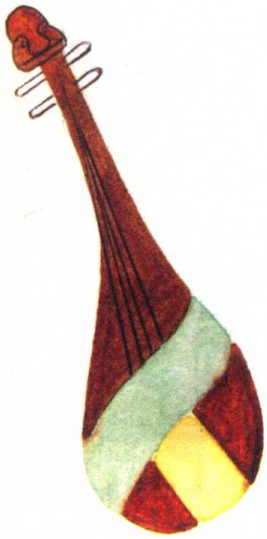


图32 西夏，莫高窟第83窟北壁

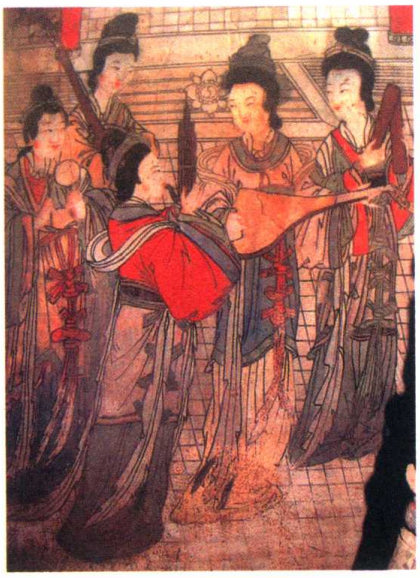


图33 山西金太符观奏乐壁画

也有不少小梨形琵琶图像出现，如内蒙古库伦旗辽第6号墓门额上奏乐图（图31）[①]和莫高窟西夏第83窟北壁《净土变图》不鼓自鸣乐人首小梨形琵琶（图32）、山西汾阳金太符观奏乐壁画（图33）[②]。元明清时代的艺术品上也有不少小梨形琵琶图像出现，山西省曲沃县元代奏乐石刻像持曲项六相三品的拨子弹小梨形琵琶（图34）[③]；山西省新绛县明代山西稷益庙壁画中还有曲项小梨形琵琶，不过“品”则增加了不少，达七个之多，且有大有小，还有两凤眼出音孔（图35）[④]；清代仍然有小梨形琵琶流行，山西繁峙县清代天齐庙奏乐壁画有小梨形三弦琵琶图像（图36）[⑤]。敦煌壁画中的五弦琵琶，在早期壁画中少见。敦煌壁画中的五弦琵琶首见于莫高窟北周第299窟、301窟。新疆克孜尔石窟、印度石窟中，也都是五弦、琵琶并存，曲项、直项兼而有之；敦煌壁画中五弦不仅有曲项，也有直项，同样是并存。敦煌莫高窟隋代第313窟北壁《说法图》飞天伎乐拨子弹大梨形直项“五弦琵琶”、隋第303窟人字披顶东披三飞天伎乐分别用拨子弹大梨形（吊胆形）两幅曲项和一幅直项“琵琶”、隋代第304窟西壁上部飞天伎乐在摩尼宝珠左右对称分布，拨子弹曲项和直项琵琶、隋代第423窟人字披西披《弥勒上生经变图》左右三层阁楼上二层的伎乐中左边的弹直项五弦琵琶，右边的弹曲项琵琶、隋代第278窟西壁北侧《乘象入胎图》乐队伎乐弹直项大梨形琵琶，以上诸琵琶图的“相”因变色、漫漶等原因均不清楚。敦

---

①《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》，人民美术出版社1989年版，第160页图163“乐舞（局部）”（辽），内蒙古库伦旗6号墓墓门门额，1980年发掘。

②《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版，第253页图2·4·11b“汾阳太符观奏乐壁画左侧”（金）。

③ 同②，第220页图2·3·6“曲沃演奏琵琶乐俑”（元）。

④《中国美术全集·绘画编13·寺观壁画》，文物出版社1988年版，第152页图150“稷益庙壁画（侍女）”（明），山西新绛稷益庙。

⑤ 同②，第281页图2·4·26d“繁峙天齐庙奏乐壁画”（清）。

图34 山西曲沃元代石雕伎乐

图35 稷益庙壁画（侍女），引自《中国美术全集·绘画编13·寺观壁画》，文物出版社1988年版

图36 清代，山西繁峙天齐庙壁画

煌壁画中在小乐队和零散的伎乐中通常不见绘五弦琵琶图像，而在大型经变乐队画面中通常则绘有五弦与琵琶并列的图像，五弦琵琶图像在敦煌壁画中的数量不多，自北周至宋代仅存在40多幅图像[①]。

琵琶的“相”图像在初唐开始多见，如唐太宗李世民燕妃(609—671)的墓葬壁画中就有拨子弹梨形直项“五弦琵琶”图像，两出音孔为“⊕”形，但长柄指板上有约四个“相”（图37）[②]的图像。连隋唐时期的日本宫廷中也有演奏曲项五相两凤眼出音孔的“五弦琴”（五弦琵琶，图38）和曲项四相两凤眼出音孔梨形琵琶（图39）[③]。宋代王谠撰写的《唐语林》记载在唐太宗贞观时期弹琵琶能手“裴洛儿始弃拨，用手以扶琵琶”[④]，可能当时还是个别人的单独行为，大部分琵琶手仍是恪守以拨子弹琵琶，但是这与阮咸手弹的古老弹法还是有些关联，日本的三味线亦即中国式的三弦、近现代日本女艺人和日本萨摩琵琶艺人等仍然是用大而长的古代弹琵琶的拨子（鱼尾形）弹奏。汉代《风俗通义》中解释何为“批把”（琵琶）时，未记录拨子的事，应当认为汉代琵琶就是用手来回弹拨的。至于明胡震亨撰《唐音癸籤·乐通三》卷十四追述的“琵琶始自乌孙公主造，马上弹之，自下逆鼓曰琵，自上顺鼓曰琶，旧皆用木拨”恐怕不可尽信。宋《唐语林》卷八记载：“贞观中裴洛儿始弃拨用手以抚琵琶，是又不？故，故事者之言也。又因此而徵之五弦之号，即出于后梁宣帝之语也，而今阮氏琵琶正以手抚，反不能

① 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第257页郑汝中撰“五弦”词条。

②《文博》2010年第3期封面“燕妃墓中的奏乐图”，咸阳市文保中心提供［太宗李世民燕妃(609—671)，涿郡昌平(今北京昌平区)人、杨温外甥女］。关于凤眼出音孔，目前也有学者认为是“€”月牙形，它与阿拉伯音乐、乐器的传入有关系。

③（宋）陈旸：《乐书》卷一百七十四“倭国舞”条：“倭国之俗，凡正朔大会，必陈仪仗奏声乐，而五弦琴、笛之器备有焉。”台湾商务印书馆有限责任公司发行景印文渊阁1986年版。

④（宋）王谠：《唐语林》（卷八），上海古籍出版社1978年版，第274页。

图37 燕妃墓中的奏乐图，引自《文博》2010年第3期

图38 日本正仓院藏五弦

图39 日本正仓院藏琵琶

占琵琶之名，失本义矣。”[①] 由拨子弹奏转变为手弹也是否是因为中国古代传统的五声音阶、六声音阶向七声音阶演变并在弹弦乐器上表现的缘故呢？在此存疑；或者恰恰也证明手弹这一弹奏法是中国最古老传统的弹弦类乐器的弹奏形式，而用拨子弹奏是外来的传入直到明代才逐渐放弃。当然明清、民国时代民间有些地方、部分少数民族的琵琶类乐器等仍有用拨子弹琴的实例存在。从东晋、南北朝至隋唐初期，琵琶的形体通常还不是很大，就是说它的制作仍在“阮咸”琴的大范畴内逐渐发展（当然个别如敦煌莫高窟北凉和北魏等壁画中也出现少量胖大圆形的曲项琵琶图像）。另一方面即使到唐代小梨形“阮咸”类琵琶仍然在流行，但梨形“琵琶”之名称则开始缓慢固定下来。弹弦乐器有了较为明确的区分：共鸣音箱呈圆形的就叫做“阮咸”，共鸣音箱呈梨形（也包括早期棒状琵琶；大、小吊胆形）的就叫作“琵琶”[②]，这种界限的划分一直延续到今天不变。当然，我国个别地区仍然还保留有面板阔大的琵琶造型存在，只是属于非主流形态罢了。

二、琵琶类弹拨乐器中所见的“品”、“相”数量的增减

自从古埃及第十八王朝始见女乐师持乌德（琵琶形状）的弹弦乐器把位上有约七个隔挡“相”（似乎是柔软的绳索捆扎而成）、共鸣音箱指板上有可能是凸起的四个条块“品”（假若真是所谓的“品”）的图像后，经过近两千年时间后在亚洲的中国长江下游浙江三国时代孙吴统治的地区发现的瓷罐“青釉谷仓堆塑伎乐人”上面的琵琶类弹弦乐器把位上出现约有十个“相”、共鸣音箱指板上约有三个“品”的条块

① （宋）王谠：《唐语林》，上海古籍出版社1978年版，第274页；（宋）朱胜非：《绀珠集·搊琵琶》（卷五）；（明）胡震亨：《唐音癸籤·乐通三》（卷十四）等史料也多沿用类似记载。

② 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第255页，郑汝中撰“琵琶”词条。

附件组成图像[①]。实际上琵琶类弹弦乐器在共鸣音箱指板上附加用以确定音位（把位）的“品”在中国可能还要早，大概最迟到东汉时期就应该存在，因为确定音位的“品”在我国古老的乐器“古琴”上早就具备了，那就是琴面板上的十三个圆星点“徽位”或“徽”（以贝壳、磁、金属等制成），便于识记弦音分割点和演奏泛音（能用来“加强基音的音响和形成它的音色”[②]）；筝和瑟上的“品”（竹、硬木、骨等物，与古埃及的软物捆扎似有区别）都是较高的，还可以左右移动［日本萨摩琵琶颈上的“相”还是如同筝的琴码一样很高，且可移动，似乎一直继承了筝、瑟琴码的这一特点。这是否如晚唐善乐律能度曲的段安节撰《乐府杂录》记载的“琵琶八十四调方得是，五弦五本，共应二十八调本”；（筝）“临时移柱，应二十八调”[③]］。这些为后来传入我国的琵琶类弹弦乐器指板上附加“品”奠定了基础。因此说东西方文化的传入并非是单方面的，许多时候还是双向的、互相的，这种条状的“相”、“品”后来很有可能又反传入西亚、中亚乃至地中海沿岸地区亚欧各国，即可能通过友好交往、商贸活动等契机回过头来又影响了世界各地弹弦类乐器指板上附加确定音位的“相”和共鸣音箱面板上附加确定音位的“品”。中国在三国以前琵琶类乐器的“相”、“品”均未固定，且有多有少，至三国将要结束又呈大一统的时代魏晋时期琵琶类乐器的“品”又增加到约七个（为三角块状）[④]。甘肃省酒泉市东晋十六国墓中砖画《百戏图》的四弦琵琶（阮咸？）就有约十一个“相”和约两个“品”，两凤眼出音孔[⑤]，基本符合这类乐器品柱为十三个的特点；南北朝刘宋时期的无神论思想家、天文学家，精历算、善弹筝、通音律，创著名《元嘉历》的何承天（370—447，东海郯今山东省郯城西南人）当时发明的“新律”[⑥]。虽然比起后来明代朱载堉的早于欧洲人的“十二律平均律”落后很多，但或许有其实用价值，因此很有历史意义，因为他可能对于弹拨乐器等的发展有促进作用，或者对于制造琵琶类乐器有较大的指导作用和规范化。唐是我国封建社会强盛的时代，其音乐仍处在汉族与少数民族音乐大融合的时代，中外各民族丰富的音乐调式和调性观念在音乐、演奏家、伎乐、艺人等实践中的运用，迫切要从理论上加以总结，燕乐二十八调[⑦]、雅乐的八十四

---

①《中国音乐文物大系·北京卷》，大象出版社1999年版，第172页图2·1·8b“青釉谷仓堆塑伎乐人”琵琶（三国）。

② 高天康编：《音乐知识词典》，甘肃人民出版社1981年版，第381页“泛音”条。

③《中国古典戏剧论著集成（一）》，中国戏剧出版社1959年版，第64页“上平声调”。

④ 甘肃省文物考古研究所：《甘肃酒泉西沟魏晋墓发掘报告》，《文物》1996年第7期，第31页图79“M7前室东壁画像砖（和弦）”。

⑤《酒泉十六国墓壁画》，文物出版社1989年版，西壁“乐舞”。

⑥《宋书·律历志第一》卷11：“故黄钟之数六分而为雌雄，十二钟钟以三成，故置一而三之，凡积分十七万七千一百四十七，为黄钟之实。”中华书局1974年版，第207页。朱载堉：《律学新说》，冯文慈点注，人民音乐出版社1986年版，第17页“新法”、第18页注[六]“新法：指新法密率的新法”，详见该书卷之二第90—169页。《四库全书》经部，乐类，朱载堉：《乐律全书》卷（21）：“何承天、刘焯之徒盖尝深讥京氏之失而矫正之，欲增林钟、太蔟以下诸律之分，使至仲吕复生，黄钟循环，无端止于十二，以合天之大数，似亦有见矣。”台湾商务印书馆有限责任公司发行景印文渊阁1986年版。黄翔鹏：《溯流探源——中国传统音乐研究》，人民音乐出版社1993年版，第235页。

⑦ 祁文源：《中国音乐史》，甘肃人民出版社1989年版，第57—58页；朱载堉：《律学新说》（卷之一），冯文慈点注，人民音乐出版社1986年版，第1页，冯文慈《律学新说及其作者》：“他第一个解决了十二等比律（十二平均律）的数理和计算，也即我国律学史上所谓‘黄钟还原’的理论难题。”关于二十八调请参见赵为民《唐代二十八调理论体系研究》，商务印书馆2006年版，第一、二、三章论述内容，第19—84页。

调无疑就是那时历史环境条件下理论总结的产物，这些理论的出现和应用相应地对琵琶等弹弦乐器的演奏变化以及制作、改良无疑应当是有影响的。明朝宗室郑恭王朱厚烷之子、乐律学家、数历学家、乐圣朱载堉（1536—1611），字伯勤，号句曲山人，安徽凤阳人。早年曾跟随舅父何瑭学习天文、算术。因皇族内讧，其父获罪下狱，父死后曾上疏把自己的爵位让与别人，后独居近20年钻研乐律、数学、历学，在怀庆（今河南省焦作市）著述终身，死后葬河南沁阳九峰山下。他在《乐律全书·律吕精义》中通过精密计算与科学实验创造了“新法密律”，在音乐史上最早用等比级数平均划分音律，系统地阐明了音乐理论中的“十二平均律”（用三分损益法将一个八度分为十二个不完全相等的半音的一种律制），解决了历代众说纷纭的“旋相为宫”的难题[①]。他的这一理论的出现，可能才最终促使了对乐器包括琵琶类弹拨乐器等进行相应的限定和规范化，对于“相”、“品”的数量均有科学化的规定，当然，它也绝对不可能是一刀切，都是一种规格样式，因为全国各地各种琵琶类乐器流派之所以能延续至今，也充分说明朱氏理论对于制作琵琶类乐器的绝对影响并非能够全面覆盖，应当说限于那时的环境还很有限，对于其他种类的乐器的影响同样也有限。何况琵琶类乐器还始终有等级之分，宫廷、王公贵族和下层平民、乐班、艺人等使用的琵琶乐器都不可能是完全一致的。故而还有所谓宫廷琵琶多为曲项，民间琵琶多为直项的说法，因此琵琶类乐器始终也就有所谓的“雅”和“俗”之分，其形态也呈现千差万别。致使清末民国时仍有人对琵琶进行一些改革，如王君仪（1880—1958）把原先“四项（相）十二品琵琶”变为“六项（相）十八品琵琶”，从而增加了半音，扩大了音域，提高了演奏技艺[②]。近现代琵琶的改革仍然在进行，比如现代琵琶的“品”都已增加到二十三、二十四个了等。

唐朝时期日本遣唐使、留学生、僧人等带入或者模仿中国唐朝的样式制作的乐器“日本正仓院藏金银文琴”，它的琴颈把位上有三个“相”，四个“品”；又，正仓院藏唐“螺钿紫檀阮咸”把位上有十个“相”，“品”有四个[③]；日本镰仓时代藤原通宪撰《信西古乐图》（《儛图》、《唐儛图》、《唐儛绘》，藤原氏1159年后称信西），江户时代摹本“琵琶”之“品”有三个，无“相”[④]。中国国家

---

① 应有勤：《论敦煌琵琶谱“掣”为急返拨》，《音乐艺术》1995年3期。祁文源：《中国音乐史》，甘肃人民出版社1989年版，第117、148—150页。《四库全书》经部，乐类，（明）朱载堉：《乐律全书·律吕精义内篇一》(卷1)：“谨按约十为九主意盖为三分损益，而设使归除无不尽数耳。夫律吕之理，循环无端而秒忽之数归除不尽，此自然之理也。因其天生自然不须人力穿凿，以此算律，何善如之。历代算律只欲秒忽除之有尽，遂致律吕往而不返，此乃颠倒之见，非自然之理也。是以新法不用三分损益，不拘隔八相生，然而相生有序，循环无端。十二律吕一以贯之，此盖二千余年之所未有，自我圣朝始也，学者宜尽心焉。”《乐律全书·律学新说一》（卷21）：“金石丝竹一切依之，则无不克谐矣。”“夫律之三分损益，上下相生，至仲吕而穷者数使之然也。十二管旋相为宫者，音使之然也。”刘玲：《音乐趣话》，国际文化出版公司1993年版，第104—105页。

② 祁文源：《中国音乐史》，甘肃人民出版社1989年版，第179页。

③ 刘东升、胡传藩、胡彦久编著：《中国乐器图志》，轻工业出版社1987年版，第102页“唐代螺钿紫檀阮咸”。

④ [日]岸边成雄：《天平のひびき正仓院の乐器》，株式会社音乐之友社昭和五十九年（1984）、昭和六十一年（1986）发行，第71页图④“琵琶”。

博物馆馆藏的唐代镶嵌螺钿人物花鸟镜上的阮咸乐器把位上约有五个“相”，“品”有三个[①]；五代周文矩画《琴阮合奏宫中图》的阮咸[②]把位上约有八个“相”，三个“品”；宋摹五代周文矩《合乐图》中的大梨形琵琶把位上约有六个“相”，约有三个“品”；五代阮郜《阆苑女仙图》倚坐乐伎所弹阮咸把位上有七个“相”，有两个“品”[③]；新疆吐鲁番胜金口佛寺画的五代宋（回鹘时期）奏乐图琵琶把位上有四个“相”，有两个“品”；河南禹县白沙镇宋墓1号壁画中小梨形琵琶把位上有四个“相”，两个“品”[④]；山西平定姜家沟1号宋墓乐舞壁画小梨形琵琶把位上约有三个“相”，两个“品”[⑤]；宋画《观灯图》中大梨形琵琶有十一个“品”；北京昌平县居庸关台元代石刻持国天王持大梨形琵琶把位上有五个“相”，四个“品”；山西曲沃县元代石雕手弹的琵琶乐俑琵琶把位上有六个“相”，三个“品”；青海省西宁市塔尔寺明末塑妙音仙女像盘坐拨子弹琵琶的把位上有四个“相”，面板上有八个“品”；陕西扶风县博物馆藏明奏乐铜俑手弹琵琶把位上有十五个“相”，两个“品”；中国音乐学院杨大钧藏明代吊胆形琵琶实物把位上有四个“相”，十个“品”；山西新绛县稷益庙明代壁画手弹琵琶把位上有十一个“相”，六个“品”；山西汾阳县圣母庙明代壁画圣母起居图后宫燕乐弹琵琶把位上有五个“相”，九个“品”；明代壁虎龙纹吊胆形琵琶实物把位上有四个“相”，十个“品”；山西太原市明关帝庙彩塑坐部伎乐手弹梨形琵琶把位上有四个“相”，七个“品”；山西太原明关帝庙彩塑立部伎乐手弹梨形琵琶把位上有四个“相”，七个“品”；山西右玉县明宝宁寺壁画西方天王手弹琵琶图把位上约有七个“相”，三个“品”；山西阳高县明代云林寺壁画水陆道场天王手弹琵琶图把位上约有六个“相”，四个“品”。从上述举例可看出元明时代的琵琶乐器颈上的“相”多数是四个。朝鲜李朝末期吊胆形五弦“乡琵琶”把位上有十个“相”“品”（二者无区分）；清华秋苹编《琵琶谱》“琵琶面图式”大梨形琵琶把位上有四个“相”，十一个“品”；清《紫光阁赐宴图》蒙古人乐队乐人竖抱大梨形手弹琵琶把位上有八个“相”，五个“品”；中国国家博物馆藏清琵琶实物把位上有四个“相”，十一个“品”；清黑漆云龙纹吊胆形琵琶实物把位上约有四个“相”，十个“品”；清吊胆形牙雕琵琶实物（背有榜题“张伯年”）把位上有七个“相”，十个“品”；清《马骀画宝·第一集·人物》浔阳妓坐船头以手竖弹琵琶把位上有六个“相”，七个“品”；清光绪十七年（1891）《海上青楼图记》横弹图吊胆形手弹琵琶把位上有七个“相”，四个“品”；《晚清洋相百出·西妓弹词》吊胆形手弹琵琶把位上约有六个“相”，约五个“品”；《晚清洋相百出·西妓弹词》手弹琵琶把位上约

---

① 刘宁编著：《我爱收藏铜镜知识30讲》，荣宝斋出版社2004年版，第117页图76“唐镶嵌螺钿人物花鸟镜”，1955年洛阳出土，藏中国历史博物馆，为宴乐场景，阮咸。

② 刘东升、胡传藩、胡彦久编著：《中国乐器图志》，轻工业出版社1987年版，彩色插页第13页“五代琴阮合奏·五代周文矩‘宫中图’部份摹本”。

③《中国美术全集·绘画编2·隋唐五代绘画》，人民美术出版社1984年版，第113页图59《阆苑女仙图卷》（五代），阮郜。

④《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》，人民美术出版社1989年版，第137页图138“伎乐”（宋元符二年），河南禹县白沙镇1号墓前室东壁，1951年发掘。

⑤《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年版，第244页图2·4·4a“平定姜家沟1号宋墓乐舞壁画局部”。

图39-1 日本萨摩琵琶，引自[日]茂手木潔子《日本の乐器——その素材と响き》，株式会社音乐之友社1988年版

图39-2 跽坐横抱弹奏，引自[日]茂手木潔子《日本の乐器——その素材と响き》，株式会社音乐之友社1988年版

有八个“相”，约五个“品”；《晚清洋相百出·西妓弹词》手弹五弦琵琶把位上约有五个“相”，约七个“品”；中华民国时期云南省昆明市华亭寺彩塑天王像手弹琵琶把位上约有三个“相”，八个“品”；近现代琵琶实物把位上有五个“相”，二十四个“品”；近现代南琶（福建地区流行）把位上有四个“相”，九个“品”；甘肃兰州市非物质文化遗产展品琵琶实物把位上有六个“相”，二十三个“品”；香港佛教律仪净苑四天王殿东方持国天王立弹琵琶把位上有七个“相”，十二个“品”；现代柳琴（流行于鲁、苏、皖地区）四弦和三弦的把位上有五至七个“相”不等，十至十八到二十四至二十九个“品”不等；现代手弹中阮把位上有十二个“相”，十二个“品”；现代手弹小阮把位上有十一个“相”，六个“品”；现代日本月琴把位上有三个“相”，五个“品”；现代中国月琴把位上有三个“相”，八个“品”；现代意大利曼陀林（倚坐弹）把位上有十一个“相”，十一个“品”。跽坐用巨大形黄杨木质拨子弹奏的曲项日本萨摩琵琶的“相”比较特别，把位上是八只约一二厘米高的小琴码分别撑着四根弦，有二凤眼但却无“品”（图39-1）[①]。日本萨摩竖弹琵琶应是学习中国元明开始盛行的弹奏法；而日本雅乐的盘坐弹奏曲项三轸三弦琵琶[②]则是继承最传统的琵琶横弹姿态，有四“相”、两凤眼，却无“品”（图39-2）。琵琶类乐器的实物“相”、“品”的数当然是可信的，而图像上的“相”、“品”的数量与实际存在还是有出入的，并不能死板地认为那时那地其数量多少就是如此，由于五代以前的琵琶类乐器实物很少，在研究的过程中也不得不主要依据图像资料和古文献的记载。

从古埃及法老金字塔陵墓壁画中乐师弹奏的二十八个“相”和三四个“品”的乌德乐器，到东方中

---

① [日]茂手木潔子撰：《日本の乐器——その素材と响き》，株式会社音乐之友社1988年、1994年发行，第52页图“薩摩琵琶”（跽坐竖抱弹奏）。

② 同①，第53页图“雅乐の琵琶”（盘坐横抱弹奏）；2000年8月日本大阪大学雅乐部访华团（团长佐藤浩司）在莫高窟演出，其乐伎全部是盘坐而奏，琵琶伎乐就是盘坐横弹的，该团长声称敦煌壁画乐舞乃是雅乐的源头。

国汉文化圈琵琶类弹拨乐器发展到现在只有四五个“相”和二十三、二十四甚或二十九个“品”的发展过程，也可看到古代人类音乐理论在几千年间的逐渐发展、不断完善、寻求科学化的艰难历程。三国、南北朝时期琵琶类弹拨乐器的“相”多达十余个，“品”则在十个以内；到唐、五代琵琶类弹拨乐器的“相”则逐渐减少至十个以内，“品”则未有多少增加反而减少了许多；宋代琵琶类弹拨乐器的“相”仍在减少，但“品”也未增加多少，甚至出现无“品”的个案；元代琵琶类弹拨乐器的“相”、“品”均未增加，多数在四五个；明代琵琶类弹拨乐器的“相”偶尔达到了十五个，“品”也达到六至十个；清代琵琶类弹拨乐器的“相”徘徊在四至八个，“品”倒是大大增加了，达到十二个甚至更多；近现代琵琶类弹拨乐器的“相”则始终保持在四五个左右（阮的“相”则保持在八九个甚至到十一个。现代贵州、湖南、广西等地的侗族小琵琶则在把位上拴绳以代替“相”，类似于古埃及乐师所弹乌德琴上绳拴的“相”；现代云南怒族达比亚即怒族琵琶，无固定“相”、“品”而以蜂蜡点为标识；现代新疆南疆维吾尔族热瓦普琴颈上的“相”则是以丝线缠绕而成，而新疆南疆喀什民间热瓦普琴颈上则不设任何标识；现代新疆维吾尔族哈密热瓦普琴颈上的“相”则多以铜线或铜条块为标识；现代新疆南疆维吾尔族弹布尔琴颈上的“相”多是以皮筋或丝线缠绕，北疆维吾尔族弹布尔颈上的“相”多是贴竹块；现代新疆维吾尔族独它尔琴颈上的“相”多是以丝线和牛筋缠绕或粘贴、镶嵌骨块。琴颈上缠绕绳状把位“相”，说明它一是沿袭古老传统；二是由于制作乐器的条件限制而因陋就简；三是专业演奏艺人或者普通演奏熟练者在“吟揉滑抹”[①]之中多次重复也不难掌握把位和音准，故而不必非要设立标识“相”和“品”，或者根本就不需要。笔者曾经在新疆的新和县参观过一个维吾尔族手工制作弹布尔等传统乐器的个体户村庄，现在许多传统乐器制作已经很精致，琴颈上的“相”、“品”都粘贴或镶嵌骨块、塑料等制品，该乐器村制作的乐器大多销往新疆首府乌鲁木齐市和全疆各地甚至出口），“品”则大幅度增加到正规的二十三、二十四个（阮的“品”则保持在十二个左右）。

三、敦煌壁画、墓葬绘画和艺术品中从北凉到元代琵琶“品”、“相”的演变

我国的《易经》曾经记载说“形而上者谓之道，形而下者谓之器，化而裁之谓之变”，这三句话对乐器的发展变化的阐释相当合适，静态的乐器理应属于“形而下”的物质范畴，动态的乐器演奏属于“形而上”的精神领域，乐器历史的产生、发展始终是处于稳定中求变化的状态。凡是乐器都具有时代属性，不同时代的乐器都要受到该时代生产力的制约、体现当时人们的审美理念的嬗变、音乐乐律形态和音色追求等丰富多样的内涵；乐器还具有文化属性，古代祭祀场合的肃穆庄严，帝王宫廷歌舞音乐的豪华场面，文人音乐的洒脱飘逸和精致，民间音乐的豪放粗犷，都可在乐器的动态演奏中展现出来。乐器的历史发展属于纵向性的，而时代文化特色则属于横向性的发展。按音乐学家黄翔鹏先生的理论，最古老的上古时期是钟磬乐为代表的乐舞阶段；中古时期是“华夏旧器”与“西域乐器”共存相互融合的

---

① 牛龙菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，甘肃人民出版社1981年版，第75页。

乐器群发展阶段；近古时期则是民间音乐中具有独立乐种地位的“民族器乐”乐器群发展的时期[①]。世界著名的中国敦煌石窟壁画范围内的乐器图像大多数应是划在中古时期，明代初期由于西部吐鲁番少数民族地方部族势力的骚扰和东进，促使明朝政府将嘉峪关以西包括敦煌地区在内被迫抛荒，扼守嘉峪关一线，把该地区的百姓全部内迁，敦煌几乎无人居住，故而敦煌一带不见有明代洞窟及其壁画、塑像等存在。清代自雍正三年（1725）才大量从陇内各地西迁至敦煌两千四百余户百姓，敦煌地区石窟中才见到有清代的一些壁画和雕塑等。整个清代敦煌地区虽然在中央政府的统辖下，但对敦煌石窟尚谈不上大规模进行营建，仅仅是在前代洞窟的基础上修修补补，在塑像上涂涂色、在石窟中垒些墙画一些屏风画、在洞窟门外画画风调雨顺的四大天王像、在木构建筑上画些风俗故事画等。

甘肃敦煌石窟大范围包括敦煌市莫高窟（又名“千佛洞”，北凉至元代、清）、西千佛洞（北魏至元代、清）；瓜州县榆林窟（又名“榆林寺”、“万佛峡”、“上洞子”，唐至元代、清）、水峡口下洞子石窟（五代至西夏、近代）、东千佛洞（西夏、元、清）；肃北县五个庙石窟（北魏、五代、宋、西夏、元）、一个庙石窟（五代、宋、近代）；玉门昌马石窟（北凉、五代、宋、西夏）等，营建时间上下近千年。自前秦建元二年（366）乐僔和尚开凿洞窟，历经北凉、北魏、西魏、北周、隋、初唐、盛唐、中唐（吐蕃占领时期，约786—848）、晚唐（张氏归义军时期，约851—907）、五代（包括短暂的“西汉金山国”时期，约906?—914或910—914；曹氏归义军时期约914—960）、宋回鹘西夏（曹氏归义军时期即约960—1035）、蒙元（1227—1368）、清（1644—1911）、民国前期。成为我国延续时间最长，规模最大，内容最丰富的集建筑、雕塑、壁画三者结合的立体艺术的佛教石窟寺，为中国著名的莫高窟、云冈石窟、龙门石窟三大石窟之一，更是享誉世界的佛教石窟寺。敦煌壁画艺术内容包罗万象，被称为墙壁上的图书馆、博物馆，其中的乐器图像类别就有44种之多，4500多幅。敦煌莫高窟壁画上下连续千年，各种类型的“琵琶”据统计有700余幅琵琶图像，占据乐器数量的首位。琵琶形态变化也多，大约有50余种形态，究其原因一是画工绘画创作的随意性；二是画工并不是都懂乐器，“琵琶”画出的造型当然不尽相同；三是因地点、时间的不同造成其形制的差别。我国五代名画顾闳中的《韩熙载夜宴图》中的家伎弹奏的大型梨状“琵琶”以及敦煌后期经变乐队等壁画中的大梨形“琵琶”是当时直项、曲项琵琶的标准形制[②]。实际上现代琵琶是在唐宋以来汲取古印度流行的曲项五弦琵琶共鸣音箱为梨形的样式并融合我国固有的“秦琵琶”的颈与面板、指板上设多柱（即“相”和“品”）、音箱面板蒙桐木板、琴颈向后弯曲即曲项，按四、五度关系定弦、改拨子为手弹、变横弹为竖抱等特点再创造而成。中国的“琵琶”已经在形制、弦的质地（有早期禽兽的筋[③]、皮、丝弦，后来改革为钢丝弦或尼龙缠钢丝弦）和音域（包括共鸣音箱大小）等弹奏效果上早与原来阿拉伯的“乌德”（乌特、琉特）、印度“曲项琵琶”或“五弦琵琶”大为不同，而且“琵琶”乐器早已是这类

---

① 曲文静：《我国古代三大乐器群体的源流及其演变》，《山东师范大学学报》2008年。

② 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第255页，郑汝中撰“琵琶”词条。

③《四库全书》子部，类书类，（明）顾起元撰：《说略》（卷十一）载：“古琵琶用鹍鸡肋开元段师用皮。”吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，人民音乐出版社1983年版，第117页，“在南北朝后期已有人用手指弹奏了”。

弹拨乐器的专称，非指其他类型乐器。

（一）敦煌石窟壁画各个时代琵琶类乐器把位“相”和共鸣音箱板面上的“品”的数量变化

1.北凉（421—439，十六国时期）

此时期属于敦煌石窟草创时期，壁画是最早的，石窟壁画中琵琶乐器主要分布在飞天伎乐和佛传故事简单的乐队中，出现了大梨形曲项琵琶（第272窟）和吊胆形（瘦梨形）曲项琵琶（第275窟）。或许由于年代久远，壁画色彩漫漶、脱落等原因，乐器造型及其细部都不甚准确，琵琶上的“相”和“品”均不清楚或者原本就未绘制，不见有持拨子的手姿，盖为手弹琵琶。敦煌北凉洞窟数量不足十窟。

2.北魏（440—534）

敦煌此时期壁画中的琵琶乐器主要出现在洞窟墙壁最上部的天宫伎乐和洞窟墙壁最下部的夜叉（药叉）伎乐中等。莫高窟北魏第435窟北壁天宫伎乐中的琵琶颈上约有三个“相”，但不见有“品”，也不见有拨子，当为手弹琵琶；该窟一飞天伎乐也持长颈、直项、圆形音箱，似手弹，但因壁画模糊已经看不清是否有“相”和“品”。敦煌北魏洞窟数量有十多个。

3.西魏（535—556）

此时期敦煌壁画中的琵琶乐器主要出现在飞天伎乐、化生伎乐、天宫伎乐、药叉伎乐中。莫高窟西魏第285窟（北壁有大统四年、五年即538、539年发愿文题记）南壁飞天伎乐持拨子弹吊胆形曲项琵琶和直项琵琶的均不显“相”和“品”的痕迹；同壁飞天伎乐所弹阮咸颈上约有七个“相”，但不见有“品”；莫高窟西魏第288窟指弹直项五弦阮咸指板上约有四个“相”，然而也未见有“品”、该窟北壁天宫伎乐有一长颈、曲项、吊胆形琵琶，不见“相”和“品”，似用拨弹。莫高窟西魏第249窟南壁天宫伎乐有一长颈、曲项、吊胆形琵琶，不见“相”和“品”，似用拨弹。而这类长棒状琵琶在北魏通常在洞窟下层药叉伎乐中多见。印度阿旃陀石窟5世纪后期的第16窟前廊天井紧那罗夫妇雕刻和6世纪的第4窟、7世纪初的第1窟均有持棒状四轸琵琶乐器的图像，棒状琵琶似乎是随印度佛教传播而来。新疆克孜尔石窟两晋时代第38窟就有棒槌状琵琶图像。西魏洞窟数量约有十余窟。

4.北周（557—581）

此时期敦煌壁画中的琵琶乐器主要出现在飞天伎乐、化生伎乐中等。北周武帝时迎娶突厥贵族阿史那氏为皇后，龟兹、疏勒、安国、康国等地的一批乐工、舞人等也随她来到长安，这些人带来了五弦、琵琶、箜篌、羯鼓等乐器，他们中还有一位技艺高超善弹琵琶的乐师苏祗婆，正是他传播了龟兹乐律中的“五旦七声”理论，所谓“五旦”，即五均，相当于黄钟、太簇、姑洗、林钟、南吕五均，每均有七声。以每一声为主，可构成一种调式，所以“五旦七声”共得三十五调。后来根据该理论体系，从而演

变出隋唐音乐二十八调[①]。五弦，也称“五弦琵琶”，实际是从琵琶派生出的弹弦乐器，始见于南北朝文献记载，《旧唐书·音乐志》载：“五弦琵琶稍小，盖北国所出。”其特点为五根弦、直项、共鸣音箱稍小。隋唐时期比较盛行，隋唐燕乐的多部乐中，五弦琵琶被列为正式编制。唐代文人骚客的笔墨中有不少吟诵和描述。敦煌壁画中的五弦琵琶首见于莫高窟北周第299窟、301窟。新疆克孜尔石窟、印度石窟中，也都是五弦、四弦琵琶并存，曲项、直项兼而有之；敦煌壁画中五弦不仅有直项、也有曲项，同样是并存。敦煌壁画中在小乐队和零散的伎乐中通常不见绘五弦琵琶图像，而在大型经变乐队画面中通常则绘有五弦与琵琶并列的图像，五弦琵琶图像在敦煌壁画中的数量不多，自北周至宋代仅存有40多

---

① 《隋书·音乐志第九》（第2册），中华书局1973年版，第342页。卷14：“天和六年武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取周官制以陈之。”（宋）《唐会要》卷33载：“于时曹婆罗门者，累代相承传其业，至孙妙达尤为北齐文宣所爱，每弹常自击羯鼓和之。及周武帝聘突厥女为后，西域诸国来贺，遂备有龟兹、疎勒、康国、安国之乐。”《丛书集成初编》，第818册（六），中华书局1985年版，第620页。《隋书·音乐志第九》，中华书局1973年版，第346页，卷14载：“七调，又有五旦之名，且作七调。以华言译之，旦者则谓‘均’也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶，弦柱相引为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”第378—380页，卷15载：“西凉者，起自苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。……其乐器有钟、磬、弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓、铜钹、贝等十九种，为一部。工二十七人。”“龟兹者，……其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等十五种，为一部，工二十人。”“天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种，为一部。工十二人。”“康国，……乐器有笛、正鼓、加鼓、铜钹等四种，为一部，工七人。”（第379—380页）卷15载：“安国，……乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜钹等十种，为一部。工十二人。”“疏勒，……乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，为一部，工十二人。”《四库全书》史部，地理类，都会郡县之属，（清）《钦定皇舆西域图志》卷40音乐：“而西凉、天竺、龟兹、疏勒、安国、康国，西域之乐乃居其六，盖是时依龟兹乐工五旦七声之说以定律，彼土之音始行于中国矣。唐因隋旧增高昌为十部，总名燕乐，后分坐、立二部，参以龟兹、西凉之曲。”1986年，台湾商务印书馆有限责任公司发行景印文渊阁《四库全书》经部，乐类《乐书》卷158“乞寒”条载康国“其乐器有大鼓、小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。”“西凉”条载：“苻氏之末吕光沮渠蒙逊等据有凉州之西，故谓之西凉部乐，其器有编钟、编磬、琵琶、五弦、竖箜篌、卧箜篌、筝、筑、笙、箫、竽、大小筚篥、竖笛、横吹、腰鼓、齐鼓、檐鼓、铜钹、贝。”“于阗”条载：“十二月一日肆筵设席拍呼、拨胡琴、唱歌，故隋代胡部舞曲亦有于阗佛曲焉。”“安国”条载“安国之乐其器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、双筚篥、正鼓和鼓、铜钹、歌箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝等十四种为一部。”“疏勒”条载：“其器有竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、提鼓、鸡娄鼓十种为一部。”“天竺”条载：“其乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、横笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种为一部。”“龟兹”条载：“其乐有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、横吹、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、提鼓、鸡娄鼓、铜钹等十五种为一部。……周武帝聘突厥女为后，西域诸国皆来媵，遂荐有龟兹、疎勒、康国、安国之乐焉。”“高昌”条载：“其器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等十五种为一部。”“拂菻”条载：“每岁蒲桃熟时，造酒肆筵，弹胡琴、打偏鼓、拍手歌舞以为乐焉。”“邈黎”条载：“邈黎国王都邈达州，东至大食、东南至西凉、东北至拂菻。民俗七日一次礼佛，作乐动胡琴、打鼓子、饮宴以为节序焉。”台湾商务印书馆有限责任公司发行景印文渊阁1986年版。庄壮撰：《敦煌石窟音乐》，甘肃人民出版社1984年版，第3页。

幅图像[1]。敦煌北周洞窟数量仅有十几窟。

5.隋（581—618）

此时期敦煌壁画中的琵琶乐器主要出现在飞天伎乐、供养人伎乐中。隋第390窟北壁飞天伎乐持长颈棒状琵琶；隋第404窟东壁飞天伎乐持长颈棒状五弦琵琶。此时期的壁画中还出现了葫芦形的弹拨乐器莫高窟隋第262窟西壁龛外北侧《伎乐菩萨图》，菩萨立部持长柄六轸，右手持拨子、共鸣音箱为葫芦状的弹弦乐器。莫高窟壁画中该类葫芦形乐器唐以后则少见。隋代洞窟数量约有70余窟。

6.初唐（618—712）

唐代乐舞大多是按隋唐乐舞的乐队编制为固定模式，画工们以隋唐乐舞的多部乐为绘画根据，以其中的坐部伎、立部伎的编配为主要摹绘参照物及原型。他们所画制的乐器形状和演奏乐器的布局形式，与文献记载的“西凉乐”多相吻合，特别是壁画中的世俗音乐，不论其乐器演出形式的编排，还是乐舞内容以及人物衣冠服饰，均表现出浓厚的地域特征。而这些乐舞形式还间接地、曲折地反映出了不少当时当地的社会音乐生活的风貌[2]。敦煌莫高窟初唐第220窟（北壁和东壁有“贞观十六年”即642年题记和愿文榜题）南壁《阿弥陀经变图》乐队有一曲项大梨形琵琶颈上有九个“相”。陕西初唐李寿墓中的乐队伎乐中的曲项大梨形琵琶、直项吊胆形五弦琵琶琴颈上均无“相”，更不见面板上的“品”和出音孔[3]。若不见出音孔，出音孔当是在复手下，与清末、近现代的琵琶或五弦相同；该窟北壁《药师经变图》乐队坐部伎乐所持被称作花边或花瓣五弦阮的弹拨乐器，短直颈、曲项、五弦、右手弹、五“相”无“品”。该乐器也有研究者认为还应属于一种琵琶。还有莫高窟盛唐第217窟北壁《观无量寿经变图》不鼓自鸣乐中的花边或花瓣阮，短直颈、曲项、五弦、二凤眼，约十“相”无“品”。这两幅花边阮与新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓壁画中的花边阮相似，亦为短直颈、直项、四“相”无“品”、两凤眼出音孔，实际上这些花边阮称其为琵琶也是可以的；莫高窟初唐第335窟经变乐队中始见弯颈凤首一弦琴，手弹、无“相”无“品”。初唐洞窟数量包括初唐在前代壁画上重新绘制的约有40多窟。

7.盛唐（712—781）

敦煌藏经洞（编号第17号窟）出土的唐代开元十一年（723）识字课本S.610《杂集时用要字壹仟叁佰言·音乐部第三》载有20多种乐器名称（“琵琶、筝、笛、箜篌、筚篥、合欠、笙、笳、箫、钟、铃、磬、铎、损（埙）、篪池、击筑、弹、担弦、剔拨（钹）、拊柏（拍板）、琴、瑟、壹皮（鼓）角、吹嬴”）和识字课本S.6208《新商略古今字样提其时要并行正俗释》（残存缬部、音乐部、饮食部、果子部、席部、布部、七事部、酒部等）中载有“（残）□琵琶、琴、瑟、箜篌、筚/篥、□笙、方

① 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第257页郑汝中撰“五弦”词条。

② 引自马德主编《敦煌石窟知识辞典》，甘肃人民美术出版社2000年版，第88—89页“敦煌壁画乐器”。

③《中国音乐文物大系·陕西卷·天津卷》，大象出版社1999年版，第145页图2·2·1唐“李寿墓乐舞壁画”箜篌、笙、琵琶、筝。

响、铜钹、拍板、吹/贝、口击筑”[①]。十一种不全的乐器等名称，估计当时乡学、县学、寺学、私塾也教学童等识读有关音乐、乐器方面的知识。敦煌莫高窟盛唐早期的乐队琵琶琴颈上还见不到“相”的痕迹，如盛唐第45窟北壁《观无量寿经变图》乐队中的吊胆形曲项琵琶。稍晚些时候琵琶琴颈上的“相”多了起来。譬如盛唐第217窟北壁《观无量寿经变图》中在天空飘舞的“不鼓自鸣”乐器中就有拨子弹的琵琶乐器图像，直项、四弦、指板上可见到约有三个“相”，小梨形的共鸣音箱面板上有二凤眼出音孔，还有长条形捍拨；敦煌莫高窟盛唐第148窟东壁《药师经变图》乐队坐部乐伎有弹直项大梨形、面板上有二凤眼出音孔、颈上有三个（块状）“相”的琵琶。陕西西安市东郊盛唐苏思勖墓墓室东壁乐队中的持拨坐部伎弹大梨形琵琶（琴首残）琴颈上似也不见“相”和“品”，面板上有二凤眼出音孔[②]。著名的陕西西安鲜于庭诲墓出土唐三彩“骆驼载乐俑（局部）”，其中一胡人乐伎手持拨坐弹大梨形直项琵琶、1959年陕西西安郊中堡村出土唐三彩“骆驼载乐俑（局部）”（图28）一汉人乐伎持拨坐弹小梨形直项琵琶，琴颈上均无“相”和“品”的任何痕迹，但面板上也都有二凤眼出音孔痕迹[③]；日本正仓院藏金银文琴（约756）曲项小梨形琵琶琴颈上有三个（细长条）的“相”，面板上有四个“品”。唐代琵琶面板上少见“品”，但在唐代的阮咸上则多有“品”的例证。例如唐镶嵌螺钿人物花鸟镜上的小圆阮颈上就有约五个（长条）“相”，又有三个（二长一短）“品”；又，日本正仓院藏唐螺钿紫檀阮咸（约756）琴颈上有十个（长条块）“相”，圆形面板上有四个（三短一长）“品”。敦煌盛唐洞窟数量约有80余窟。

8.中唐（781—848）

敦煌的中唐时期是指吐蕃族政权占领敦煌的半个多世纪。这一时期是青藏高原上自7世纪发展强大起来的吐蕃贵族政权军队占据并稳固统治河西、西域等地的时期。由于吐蕃族也是信奉佛教的族群，所以吐蕃贵族在占领这些地区后，佛教事业并未受到影响，反而有所发展，汉文化基本保持原状自由发展。但是由于藏传佛教的传入，造成敦煌地区的原有传统佛教有所变化。反映在乐器图像上似乎变化也不大，敦煌莫高窟中唐第159窟西壁龛南侧《普贤变图》的直项大梨形拨弹琵琶有三个（长条块）“相”、该窟南壁《观无量寿经变图》的曲项吊胆形琵琶颈上有四个“相”；中唐第197窟北壁《观无量寿经变图》乐队左排第一坐部乐伎琵琶横放在腿上双手扶着梨形直颈曲项琵琶的上侧，有五个“相”和二长一短的三个“品”。该乐队左右均是前排二坐部乐伎、后排二立部乐伎，这种排列在经变乐队中

---

① 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第247页，郑汝中撰“音乐部”词条。

②《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》，人民美术出版社1989年版，第126页图130“乐舞（之一）”唐天宝四年，陕西西安市东郊苏思勖墓墓东壁，1952年发掘。《中国美术全集·雕塑编4·隋唐雕塑》，人民美术出版社1988年版，第141页图139“骆驼载乐俑（局部）”（胡人弹琵琶、拍鼓、筚篥），1957年陕西西安鲜于庭诲墓出土，藏中国历史博物馆；《中国美术全集·雕塑编4·隋唐雕塑》，人民美术出版社1988年版，第147页图145“骆驼载乐俑（局部）”（笙、箫、笛、琵琶、拍板、排箫），1959年陕西西安郊中堡村出土，藏陕西省博物馆。

③ 同②。

较为少见[①]；莫高窟中唐第468窟西壁龛外北侧《文殊变》中一立部乐伎持拨横弹吊胆形琵琶的琴颈上有三个石绿色的“相”，无“品”，面板中间有二凤眼出音孔；中唐第386窟南壁《阿弥陀经变图》乐队中有长颈、直项、有捍拨、吊胆形琵琶，“相”和“品”不清，坐部伎右手持拨弹；瓜州县榆林窟中唐（或谓盛唐）第25窟南壁《观无量寿经变图》中一迦陵频伽立持拨横弹吊胆形琵琶的琴颈上也仅有四个“相”，却无“品”，面板上有二凤眼出音孔。处于当时京城的陕西省长安县南里王村中唐时期的墓葬壁画中的《六屏式仕女图》，一乐伎坐凳持拨横弹曲项大梨形琵琶，则不见有“相”和“品”，面板二凤眼出音孔[②]。丝绸之路上被吐蕃占领的地区和大唐中心地区的琵琶形态差别不大。唐中期的黄彩伎乐俑拨弹梨形比人的身体还要肥大的琵琶，面板上也有二凤眼出音孔，指板上有约三个“相”[③]。敦煌中唐洞窟数量有40多个。

9.晚唐（848—907；西汉金山国割据小王朝906—914？）

这一时期是沙州人张议潮率领番汉民众起义推翻吐蕃贵族的统治，进而又在唐王朝的支持下率领大军收复周边数州，受封建立“归义军”地方政权。敦煌藏经洞出土的文书P.3539V《曲谱符号指法表、二十谱字》，抄写在杂乱书写的敦煌沙州归义军（848—1035？）政权敕牒上，1981年上海音乐学院的叶栋先生研究认定此谱字是“唐人琵琶乐谱”。英国学者韦满易指出：敦煌“琵琶谱共20个谱字，代表了由中亚传入中国的四弦相琵琶的可能的指法”[④]。晚唐至五代宋敦煌沙州归义军中有专门负责军乐和散乐的建制，设立有“乐营使”和“副乐营使”掌管乐营中的事务，下属有“都史”具体操作庶务，乐营内专业人员称“音声人”，也简称“音声”，演奏各种乐器和歌唱等。敦煌莫高窟晚唐第156窟南壁《张议潮统军出行图》和北壁《宋国夫人出行图》中的乐舞百戏演出场面，其中包括有琵琶、箜篌、鼓、角、笙等多种乐器，这些多少反映了晚唐张氏归义军“乐营”的专业分工及其表演状况[⑤]。晚唐第18窟北壁《药师经变图》，乐队中有长颈、曲项、有捍拨、吊胆形琵琶，无“相”，似有“品”，坐部伎乐右手持拨弹。在晚唐之前，敦煌壁画中的琵琶图像上，罕见面板上设置有“品”的位，几乎都只是四“相”的琵琶。晚唐第85窟窟顶部北披《华严经变图》一飞天伎左手乐持小圆形阮咸，长直颈、直项、五弦、也无“相”无“品”，右手拨子弹。敦煌藏经洞出土晚唐昭宗乾宁四年（897）绢画《炽盛光佛及五星图》中，一立部女伎乐持四弦琵琶指板上设四“相”，面板上则加设了三个“品”，且两短

---

① 高德祥：《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版，第109页。

②《中国美术全集·绘画编12·墓室壁画》，人民美术出版社1989年版，第120页图125《六屏式仕女》（中唐），陕西长安县南里王村墓西壁，1987年发掘。

③ [日]《世界美术全集·中国古代Ⅱ·隋唐·B·第8卷》，平凡社昭和二十五年（1950）初版，昭和二十五年（1950）、昭和二十九年（1954）发行，第7页图11“唐黄彩伎乐俑”。

④ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第246页，郑汝中撰“二十谱字”词条。[英]韦满易：《敦煌琵琶谱〈西江月〉》，方建军、汤亚汀译，《音乐艺术》1995年第2期，第11页。

⑤ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年第1版，第247页，李正宇撰“归义军乐营”词条。

一长，即形成了所谓的“七柱”，晚唐琵琶开始设置“品”，说明音域已经有所发展[①]。敦煌晚唐洞窟数量包括晚唐在前代壁画上重新绘制的约有60多窟。

10.五代（907—960）

此期敦煌石窟壁画中琵琶乐器主要出现在飞天伎乐、乐队伎乐中。敦煌藏经洞出土的P.2578五代后唐天成四年（929）识字课本《开蒙要训》中也载有十多种［“琵琶鼓角、琴（吟）瑟（虱）箫（逍）筝（争）、箜（空）篌（侯）筚（必）篥、筑（竹）磬（庆）笛笙（生）”］[②]乐器等名称，教蒙童等识读有关音乐方面的知识。又，敦煌藏经洞出土的抄写于五代后唐长兴四年（923）P.3080正面《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》背面的一种符号型曲谱分段曲谱共25首（图40），现在大多数音乐研究者认为就是器乐谱——琵琶谱，少数学者则认为是筚篥谱；另外的研究者则认为是半字乐谱即工尺谱的前身[③]，在此我们同意认定该曲谱是琵琶谱。该琵琶曲谱虽然出现在五代后唐，但无疑可上推此类琵琶曲谱的出现至少应在唐代，而非肇始于后唐（923—936）时代。敦煌莫高窟五代第100窟西壁龛外南侧下、东壁南侧下、南壁《曹议金统军图》和西壁龛外北侧下、东壁北侧下、北壁《回鹘公主出行图》中的乐舞等演出场面，其中也包括琵琶等多种乐器，这些多少反映出五代曹氏归义军“乐营”的专业分工及其表演实况。五代第359窟南壁《阿弥陀经变》乐队中有长颈、曲项、有捍拨、吊胆形琵琶，“相”和“品”不清，坐部伎右手持拨弹。在莫高窟五代第98窟北壁《思益梵天问经变图》乐队右排第一坐部乐伎右手持拨子，音箱板面有捍拨、大梨形、长颈、直项、四弦，有三四个“相”无“品”的琵琶；莫高窟五代第146窟顶东北角画“东方提头赖吒天王”所抱大梨形琵琶面板的木纹纹理绘制得非常逼真，面板上绘有捍拨，右手持拨弹，颈上有约五个“相”，但无“品”（图41），该二琵琶的造型与五代周文矩《合乐图》（宋人摹绘）[④]、顾闳中《韩熙载夜宴图》中的大梨形琵琶非常相似，盖为当时流行的大梨形琵琶样式，为五代时期宫廷和贵族所用的（包括雅乐）乐器。《韩熙载夜宴图》中的家伎拨子弹奏的大肚梨形四弦曲项琵琶指板上约有五个“相”，但面板上的“品”看不清楚，两凤眼出音孔；另外一件是家伎肩扛一件大肚梨形四弦曲项琵琶约有四个“相”无“品”，共鸣音箱面板上有两凤眼出音孔。敦煌莫高窟晚唐第85窟南壁《报恩经变图》乐队右排坐部伎乐第三人左手持弯颈凤首一弦琴，手弹、无“相”无“品”（图42）。但小梨形面板上则画有美观的木纹饰，该琴高德祥先生认为“在当时是实际存在的，

---

① 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第255页郑汝中撰“琵琶”词条。

② 同①，第247页郑汝中撰“音乐部”词条。

③ 同①，第245页郑汝中撰“敦煌曲谱”词条。根据王伟平女士的研究结果认为：敦煌“琵琶谱”写本应属于唐、五代、宋时期敦煌音乐教学学校的教科书，琵琶演奏员、法国索邦第四大学博士生研究院博士生王维平在2013年10月10日晚参加西安音乐学院主办的“敦煌乐舞国际学术研讨会”前夕与笔者晚餐时的谈话中她所持的观点，笔者也很赞同这一观点。

④ [日]岸边成雄、林谦三撰：《唐代の乐器》，东洋音乐选书〔二〕，东洋音乐学会编、音乐之友社刊，昭和四十三年(1968)发行，岸边成雄“琵琶の渊源”5图c“周文矩合乐图”。

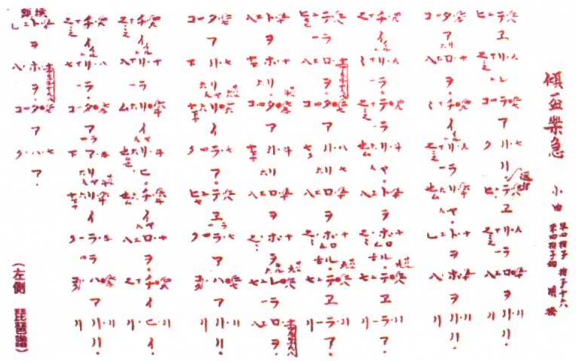


图40 敦煌P.3080背面乐谱部分之一《倾杯乐》，引自2000年日本天理大学雅乐部亲善访问演奏宣传册

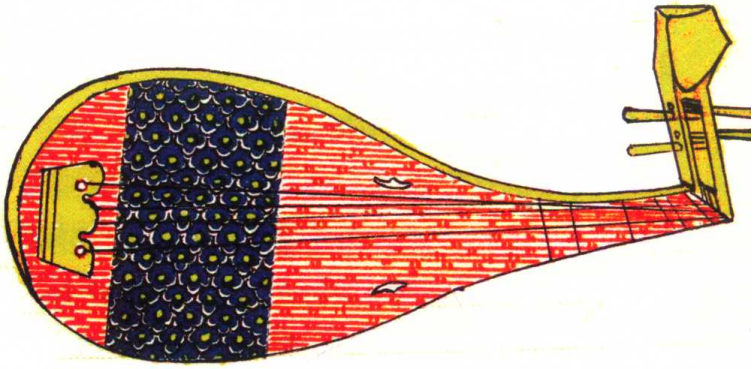


图41 五代，莫高窟第146窟东北角天王持四弦曲项，大梨形琵琶（杨森摹写）

而不是画工随意臆造的。”[①] 宋陈旸《乐书》卷六十二载：“尔雅曰：梓梧荣桐木，盖桐之为木其质则柔，其心则虚。柔则能从而同乎外，虚则能受而同乎内。其究也，无我而已，此所以常荣而不辱也，其琴瑟之良材欤。”[②]琵琶面板上的纹理充分说明中国古代就对桐木（泡桐）制弹拨乐器共鸣音箱面板情有独钟。据现代对木材声学鉴定专家分析认为：“桐木的衰减率比其他木材为高，且易于振动，最适合于制造乐器板面之用。”[③]同样在1975年江苏邗江蔡庄出土的五代某公主墓葬中的拨弹吊胆形琵琶实物（现藏扬州市博物馆，已朽烂，由琴首、琴轸、颈项、共鸣音箱、背板、复手等部分组成）的面板也应当是桐木制作的（图43），更不用说明、清时代的琵琶实物了，其面板当无一例外均由泡桐木制作，现代的琵琶乐器面板木料依然如此。敦煌五代洞窟数量包括五代在前代壁画上重新绘制的约有30多窟。

11.北宋（960—1036）

此时期敦煌石窟壁画中的琵琶乐器主要出现在飞天伎乐、乐队伎乐中。敦煌莫高窟宋（962年前后）第55窟顶东北角画的东方天王所抱四弦琵琶面板的木纹纹理绘制得仍然非常逼真，面板上有捍拨，右手持拨弹，颈上有三个“相”，仍无“品”（图44），该琵琶的造型也与五代周文矩《合乐图》（宋人摹绘）、顾闳中《韩熙载夜宴图》大梨形琵琶、宋《宫乐图》中的大梨形琵琶[④]，还有同期宋陈旸《乐书》卷一百二十九《乐图论·胡部·搊琵琶》中的曲项五弦琵琶（颈有五“相”）都非常相似，盖宋初还是仿照五代时期的大梨形琵琶样式绘制的，五代时期与宋初当无甚区别。敦煌宋代洞窟数量包括宋时期在前代壁画上重新绘制的约有40多窟。

12.（西夏）（1036—1227）

此时期敦煌石窟壁画中的琵琶乐器主要出现在飞天伎乐、乐队伎乐、不鼓自鸣中。第83窟北壁《净

---

① 高德祥：《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版，第274页。

②《四库全书》经部，乐类《乐书》卷，台湾商务印书馆有限责任公司发行景印文渊阁《四库全书》1986年版。

③ 刘东升等编：《中国乐器图志》，轻工业出版社1987年版，第15页。

④《中国美术全集·绘画编3·两宋绘画上》，文物出版社1988年版，第18页图13《宫乐图》轴（北宋）。

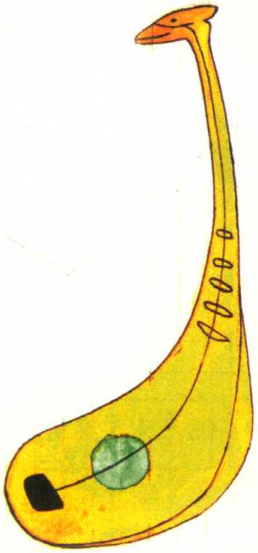


图42 晚唐，莫高窟第85窟南壁《报恩经变图》乐队中的弯颈凤首一弦琴（杨森摹写）

图44 宋，莫高窟第55窟天王乐伎琵琶

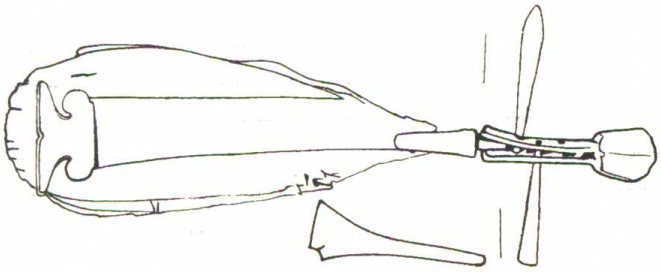


图43 江苏邗江蔡庄出土五代某公主墓葬中的五弦琵琶（杨森摹写）

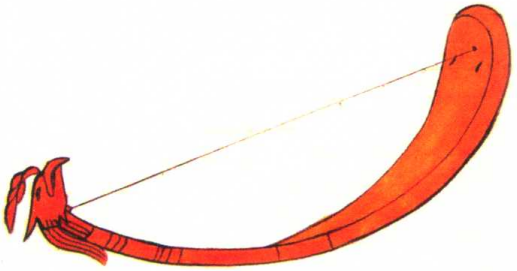


图45 西夏，莫高窟第327窟飞天伎乐弯颈琴（杨森摹写）

土变图》不鼓自鸣乐中有一琴首似人首形长颈小梨形四轸琵琶，但捍拨则是斜的条状形。第327窟南壁上部飞天伎乐中有弯颈凤首一弦琴，手弹，无“相”无“品”（图45）。敦煌西夏洞窟数量包括西夏时期在前代壁画上重新绘制的约80余窟。

13.元代（1227—1368）

此时期敦煌石窟壁画中的琵琶[①]乐器主要出现在飞天伎乐中，以曲项吊胆形琵琶居多。洞窟仅仅有十余窟。

14.清（1644—1911）

此时期敦煌壁画中的琵琶乐器主要出现在四大天王图像和风俗画中，但数量很少。

---

① 宋元时人钱选（约1239—1300），吴兴人，宋景定年间（1260—1264）乡贡进士，有诗句“神襟轶寥廓，兴寄挥五弦”。宋元时代，五弦乐器仍然盛行。

（二）下面列举各地琵琶类弹拨乐器“品”、“相”等内容简表

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
古埃及第四王朝乌德	前27—前25世纪		↑	4			小椭圆形		
古埃及第十八王朝乌德	前16—前14世纪		↑	2	20余		小椭圆形		3圆孔
古埃及第十八王朝乌德	前16—前14世纪		↑		约7	4	狭长椭圆形		
古埃及第十八王朝乌德	前15世纪		↑	2	约6		小椭圆形		6圆孔
波斯文化圈花刺子模都城托普拉克卡拉城宫殿遗址壁画阮	前1世纪—6世纪						小圆形		
印度阿旃陀第17窟五弦琵琶	470—480	Γ		5	4		吊胆形		1圆孔
印度阿旃陀石窟琵琶	470—480		↑	4	2		吊胆形		
阿拉伯“沙布特”乌德	中世纪(4—15世纪)		↑	4	15		鱼形		前“Δ”孔；后“//”孔
欧洲中古世纪吉他	中世纪（476—1640）	Γ		4			乌贼鱼形		2∫形孔
克孜尔东汉第69窟壁画	25—220			5					
三国吴青釉谷仓堆塑伎乐人	260		↑	3	约10	约3	小梨形		2凤眼
甘肃酒泉西沟魏晋7号墓前室东壁跽坐弹	220—346		↑	3轸3弦		7（三角块）	长柄圆形		2凤眼
甘肃嘉峪关魏晋3号墓壁画	220—346		↑	3	约5		小梨形		2凤眼
甘肃嘉峪关魏晋墓砖画	220—346		↑	4	约5		小圆形		2凤眼

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
克孜尔两晋第38窟壁画主室左壁	265—420		↑	3			长棒状		W形
克孜尔两晋第38窟壁画	265—420		↑	2	约8		长棒状		
甘肃酒泉丁家闸北凉第5号墓	397—439		↑	4	约12		小梨形	◥（拨弹）	约3凤眼
莫高窟北凉第275窟南壁	397—439	Γ					吊胆形（瘦梨形）		
莫高窟北凉第272窟藻井南披	397—439	Γ		4			大梨形		
朝鲜高句丽“三皇塚”飞天伎乐	5世纪		↑	4			小圆形		
甘肃永靖炳灵寺前秦第169窟	建弘五年（424）	Γ			5		小圆形	◥	3六瓣花朵形
甘肃北石窟寺北魏165窟	386—534	Γ		4	1		大梨形	◥	2凤眼
莫高窟北魏第435窟北壁天宫	386—534			4	约3		大梨形		
莫高窟西魏第285窟南壁	535—555		↑		约7		小圆形		1小圆圈
山西北齐寿阳厍狄回洛墓乐俑	562	Γ			约3		小梨形	◥	
莫高窟北周第428窟伎乐飞天	557—581			5	约3		吊胆形	◥	
甘肃麦积山北周第4窟	558—580		↑	4	约5		大圆形	◥	
甘肃麦积山北周第78窟	558—580	Γ		4	约3		大梨形	◥	2凤眼

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
河南安阳隋张盛墓乐俑	581—618		↑		约3		大梨形		
河南安阳隋张盛墓乐俑	581—618	Γ			4		大梨形	◥	
敦煌莫高窟隋第420窟北龛	581—618		↑	5	约12		小梨形		2凤眼
唐“鎏金伎乐纹八棱银杯”，1970年西安市南郊何家村出土	618—907	Γ		4	约3		小梨形	◥	
唐李世民燕妃墓壁画伎乐	609-671		↑	5	4		小梨形	◥	2“⊕”形出音孔
初唐李寿墓立部伎	630	Γ		4	2		吊胆形	◥	
初唐李寿墓坐部伎	630		↑	5	3		小梨形	◥	
初唐李寿墓坐部伎	630	Γ		4	3		大梨形	◥	
新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓出土绢画	约700		↑		4		花边阮		2凤眼
盛唐武惠妃墓棺椁线画乐伎	737				4（细线）		吊胆形	◥	
日本正仓院藏弹弓墨画琵琶（盘坐弹）	756?	Γ		4	2（细线）		梨形	◥	2凤眼
日本正仓院藏刻彫尺八倚坐女伎弹	756?	Γ		4			大梨形		2凤眼
日本正仓院藏金银文琴头部绘画盘坐倚凭几弹阮咸	735年造		↑	4	约3（细线）		小梨形	◥	2凤眼
新疆吐鲁番柏孜克里克唐第16窟伎乐	618—907，约9世纪	Γ		4	约6		大梨形	◥	2凤眼

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
唐黄彩釉奏乐妇女群像	618—907	Γ		5	约3		大梨形	◥	2凤眼
敦煌藏经洞出土唐绢画《炽盛光佛五星图》	618—907	Γ			约5（一长一短）		大梨形	◥（大拨）	
湖南长沙郊出土唐坐女乐俑	618—907				约5		大梨形	◿（拨不存）	2凤眼
山西长治唐琵琶坐女乐俑	618—907	Γ			5（长条块）		吊胆形		
日本正仓院藏唐琵琶	756	Γ		4	4（长条块）		大梨形	◥（大拨）	2凤眼
日本正仓院藏唐五弦琵琶	756		↑	5	5（长条块）		吊胆形		2凤眼
日本正仓院藏唐螺钿凤琵琶	756	Γ			8（长条块）		大梨形		2凤眼
日本正仓院藏金银文琴	756?	Γ		4	3（细长条）	4	小梨形		
日本正仓院藏唐螺钿紫檀五弦琵琶	756		↑	5	10（细长条）		吊胆形		2凤眼
河南安阳第二制药厂唐墓出土俑	618—907		↑		5（长条块）		大梨形		
湖北武昌何家垄唐墓陶伎乐女坐俑	618—907	Γ		4	约7（细线）		大梨形	◥	2凤眼
唐镶嵌螺钿人物花鸟镜	618—907		↑	4	约5（长条）	3（2长1短）	小圆形阮		
日本正仓院藏唐螺钿紫檀阮咸	756		↑	4轸4弦	10（长条块）	4（3短1长）	圆形阮		2六瓣花形
日本《信西古乐图》（《儛图》、《唐儛图》、《唐儛绘》）江户时代摹本“琵琶”	12世纪镰仓时代（藤原通宪—1159年，后称信西）	Γ		4轸		3（1短2长）	大梨形	◥	2凤眼

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
敦煌莫高窟初唐第220窟南壁	618—712	Γ		4	约9		大梨形	◥（大拨）	
敦煌莫高窟初唐第220窟北壁	618—712	Γ		5	5（长条块）		花边阮		
日本《信西古乐图》（《儛图》、《唐儛图》、《唐儛绘》）江户时代摹本“五弦”盘坐弹	12世纪镰仓时代（藤原通宪—1159年后称信西）	Γ		4轸4弦			大圆形	◥（大拨）	2凤眼
敦煌莫高窟盛唐第148窟东壁	713—781		↑	4	3（块状）		大梨形		
敦煌莫高窟盛唐第320窟北壁	713—781		↑	5	2（长条块）		吊胆形		
敦煌莫高窟盛唐第217窟北壁	713—781		↑	6轸	3（长条块）		小圆形阮	◥	
敦煌莫高窟盛唐第148窟东壁	713—781		↑	4轸		3	小正圆形阮		
敦煌莫高窟盛唐第217窟北壁	713—781	Γ		4	3（长条块）		五花瓣形阮		2凤眼
敦煌莫高窟中唐第159窟南壁	781—848	Γ		4	4		吊胆形	◥	
敦煌莫高窟中唐第468窟南壁	781—848				3		小梨形	◥	
敦煌莫高窟中唐第159窟南壁	781—848		↑			4（长短不一）	小圆形阮		
敦煌莫高窟中唐第201窟南壁	781—848		↑	4	3		小圆形阮		

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
敦煌莫高窟中唐第159窟西壁	781—848		↑	4	3（长条块）		大梨形	◥	
敦煌莫高窟中唐第468窟西壁	781—848				3（石绿色条块）		小梨形	◥	
瓜州榆林窟中唐第25窟南壁	781—848	Γ		4	3		吊胆形	◥	
敦煌莫高窟晚唐第14窟北壁	848—907		↑		5（长条块）		小梨形阮	◥	
敦煌莫高窟晚唐第14窟北壁	848—907		↑		4（长条块）		小梨形阮		
敦煌莫高窟晚唐第156窟北壁	848—907	Γ		4		2（1长1短）	小圆形阮		
敦煌莫高窟晚唐第156窟南壁	848—907	Γ		4		2（1长1短）	大梨形	◥	
敦煌莫高窟晚唐第144窟北壁	848—907	Γ		4	4（长条）		大梨形	◥	
唐贞元间南诏龙首琵琶	785—804	Γ		6轸6弦			棒状梨形		
敦煌藏经洞出土《炽盛光佛五星图》	897	Γ		4轸	约2	3（1长2短）	大梨形	◥	2凤眼
唐小忽雷（忽律）	约780		↑	2轸（象牙）2弦	无相品		小吊胆形（蒙蟒皮）		
仿唐大忽雷（忽律）			↑	2轸2弦	无相品		小吊胆形（蒙蟒皮）		
瓜州榆林窟五代第12窟西壁	907—960		↑	2	4（长条）		小圆阮		
瓜州榆林窟五代第12窟西壁	907—960	Γ		4	4（长条）		大梨形	◥	2凤眼
瓜州榆林窟五代第16窟西壁	907—960				3（长条）		大梨形		2凤眼

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
瓜州榆林窟五代第36窟北壁	907—960	Γ		4	3（长条）				
敦煌莫高窟五代第146窟顶东北角东方天王	907—960	Γ		4	5（长条块）		大梨形		2凤眼
唐、五代《宫中图》	618—907、907—960		↑	5	7	2（长条）	小圆阮	θ（指弹）	
五代周文矩《琴阮合奏宫中图》	907—960		↑	4	8（长条）	约3（长条）	小圆阮	θ	
宋摹五代周文矩《合乐图》	907—960	Γ		4	约6（块状）	约3（长条）	大梨形	θ	2凤眼
顾闳中《韩熙载夜宴图》乐伎扛肩上	907—960	Γ		4	4		大梨形	⊿（拨未画）	2凤眼
顾闳中《韩熙载夜宴图》坐墩乐伎弹	907—960	Γ		4	5		大梨形	◥	2凤眼
江苏邗江蔡庄五代墓出实物	907—960		↑	4轸			吊胆形	◥	
阮郜《阆苑女仙图》倚坐乐伎	907—960		↑	4轸	约7	2（长条）	超长柄椭圆阮		
新疆吐鲁番胜金口佛寺五代宋奏乐图	10世纪		↑		4（长条）	2（短条）			2凤眼
内蒙古库伦旗6号辽墓墓门额乐舞图	916—1115	Γ		4轸	3（长条）		瘦梨形	◥	2凤眼
敦煌莫高窟宋第55窟顶东北角东方天王	962年前后	Γ		4轸4弦	3（长条块）		大梨形	◥	2凤眼
瓜州榆林窟宋第15窟顶西披	960—1126	Γ		4轸4弦	3（长线条）		吊胆形	◥	2凤眼

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
瓜州榆林窟西夏第3窟东壁	1038—1227	Γ		4轸	7（长条块）		大梨形		
瓜州榆林窟西夏第10窟伎乐	1038—1227	Γ		4轸		约2（1长1短）	大梨形	◥	2凤眼
西夏《佛说炽盛光大威德消灾吉祥陀罗尼经》印本插图T.F.951	1038—1227	Γ		4轸	9（长线条）		梨形		
欧洲法国浮雕图像曲颈琴	11世纪	Γ		6轸6弦；7轸7弦			直角首；狮头首小吊胆形	θ	
河南禹县白沙镇宋墓1号壁画	1099	Γ		5轸	4（长线块）	2（长条线）	小梨形	◥	2凤眼
山西高平陈坯开化寺奏乐壁画宫廷乐	960—1126	Γ		4轸	3（短条块）		小梨形	◥	
山西平定姜家沟1号宋墓乐舞壁画	960—1126	Γ		4	约3	2（长条线）	小梨形	◥	2凤眼
宋画《观灯图》	960—1126	Γ		4		11（短条线）	大梨形		
陈旸《乐书·乐图论》卷129秦汉琵琶	1101年前徽宗时代	Γ		3	7		圆形秦汉琵琶		2六瓣花形
陈旸《乐书·乐图论》卷129搊琵琶	1101年前徽宗时代	Γ		5	5（条块）		大梨形		
陈旸《乐书·乐图论》卷129大琵琶	1101年前徽宗时代		↑	6	4（条块）		大梨形		2凤眼
北京昌平县居庸关台元石刻持国天王	1271—1368	Γ		3轸	5（条块）	4（2长2短条）	大梨形	◥	2凤眼
山西曲沃石雕演奏琵琶乐俑	1271—1368	Γ		4轸	6（条块）	3（短块）	大梨形	θ	

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
日本奈良朝卧箜篌	701—794			4弦	14（长条块）				
日本大阪专称寺《弁才天十五童子像》室町时代绘画	1349—1573，14世纪	Γ		4弦	约5（条块）		大梨形	◥	2凤眼
日本兵库县今滝寺《弁才天像》南北朝时期	1349—1573年，14世纪	Γ		4轸	约5（条块）		大梨形	◥	2凤眼
山西省博物院藏朔州出土明代戏剧人物	1368—1644（笔者参观）		↑		2		吊胆形		2凤眼（在音箱下部）
青海省西宁塔尔寺明末塑妙音仙女像盘坐弹琵琶	1622年重修	Γ		4轸4弦	4（条块）	8（短块）	吊胆形	◥	2凤眼
陕西扶风县博物馆藏明奏乐铜俑	1368—1644	Γ		4轸	15（条块）	2（短条块）	吊胆形	θ	
中国音乐学院杨大钧藏明代琵琶实物	1368—1644	Γ		4	4（短条块）	10（长条块）	吊胆形		2凤眼
山西新绛县稷益庙壁画	1368—1644	Γ		4	11（短条块）	6（2长4短条）	小梨形		2凤眼
山西汾阳圣母庙壁画圣母起居图后宫燕乐	公元1368—1644	Γ		4	约5（短条块）	9（7长2短条）	大梨形	θ	2凤眼
明代壁虎龙纹琵琶实物	1368—1644	Γ		4	4（短条块）	10（长条块）	吊胆形		2凤眼
山西太原关帝庙伎乐彩塑琵琶坐像	1368—1644	Γ		存1轸	4（条块）	7（1长6短条）	瘦梨形	θ	
山西太原关帝庙伎乐彩塑琵琶立像	1368—1644	Γ		存3轸	4（条块）	7（3长4短条）	瘦梨形	θ	

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
仇英绘《蕉阴结夏图》	1368—1644		↑	4轸	12（条块）		圆形阮		
山西翼城县明石刻石狮倚坐胡乐俑	1368—1644				约4（条块）		小吊胆形	θ	
山西右玉县明宝宁寺壁画天王	1368—1644	Γ		4	约7（条块）	约3（2长1短）	大梨形	θ	2凤眼
山西阳高县云林寺壁画水陆道场奏乐天王	1368—1644	Γ		4	约6（条块）	约4（长条）	大梨形	θ	
欧洲吉他	1692年制作；17—18世纪；18世纪		↑	8轸8弦；10轸10弦；6轸6弦	14（长条）	5（长条）	大葫芦形	θ	
欧洲文艺复兴时期琉特琴	14—16世纪	Γ		19轸19弦		9（长条）	近直角琴首大梨形	θ	数十小圆镂空组成圆形孔
欧洲文艺复兴时期意大利琉特琴	16—17世纪	Γ		20轸20弦；13轸13弦		7（长条）；8（长条）	近直角琴首大梨形	θ	数十小圆镂空组成圆形孔；圆形
欧洲高音琉特琴	16世纪	Γ		12轸12弦			直角琴首大钝角三角形	θ	1镂空花纹组成大圆形孔
欧洲16世纪后半期琉特琴	16世纪后半叶	Γ		12轸12弦		8（长条）	近直角琴首大梨形	θ	1镂空组成大圆形孔
欧洲意大利北部；米兰曼陀林	1770—1773	Γ	↑	12轸12弦	9（短条）；2	3（2长1短条）；4（3长1短条）	梨形		1镂空花纹圆形；三小圆孔

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
欧洲意大利那波利；意大利南部曼陀林	1774年；18世纪后期		↑	8轸8弦；10轸10弦		10（短条）；7（短条）	梨形		1大圆形孔；1镂空四瓣花形孔
朝鲜五弦“乡琵琶”	约19—20世纪初		↑	5轸5弦	10（长短不一条）	似乎相品不分	吊胆形		2凤眼
朝鲜月琴	约19—20世纪初		↑	4轸4弦	12（短条）		圆形		
清华秋苹编《琵琶谱》“琵琶面图式”	1644—1911	Γ		4轸4弦	4（短条块）	11（1长10短条）	大梨形		2凤眼
清《紫光阁赐宴图》蒙古人乐队竖抱	1644—1911	Γ		4轸4弦	8（长条）	5（短条）	大梨形		2大凤眼
中国国家博物馆藏清琵琶实物	1644—1911	Γ		4轸4弦	4（短条块）	11（10长1短条）	吊胆形		复手下开音孔
中国国家博物馆藏清傣族琵琶实物	1644—1911	Γ		4轸存1弦	约8（短条块）		小梨形		一◯出音孔
清黑漆云龙纹琵琶实物	1644—1911	Γ		4轸4弦	约4（短条块）	10（长条）	吊胆形		复手下开音孔
清牙雕琵琶实物（背题“张伯年”）	1644—1911	Γ		4轸4弦	7（短条块）	10（长条）	吊胆形		复手下开音孔
清同治英国人约翰·汤姆逊拍摄广州盲艺人左手弹月琴	1869—1871	Γ		4轸4弦		8（细条）	短柄圆形	θ	2凤眼
清《马骀画宝·第一集·人物》浔阳妓坐船头竖弹琵琶	1644—1911	Γ		4轸4弦	6（长条）	7（5长2短条）	吊胆形	θ	

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
清《马骀画宝·第一集·人物》王昭君竖抱琵琶	1644—1911	Γ		4轸4弦	6（长条）	7（5长2短条）	吊胆形		
清光绪十七年《海上青楼图记》横弹图	1891	Γ		6轸	7（长条）	4（短条）	吊胆形	θ	
《晚清洋相百出·西妓弹词》	1875—1911	Γ		4轸	6（短条）	5（4长1短条）	吊胆形	θ	
《晚清洋相百出·西妓弹词》	1875—1911	Γ		4轸	8（短条）	5（4长1短条）	吊胆形	θ	
《晚清洋相百出·西妓弹词》	1875—1911	Γ		4轸	约5（短条）	约5（短条）	吊胆形	θ	
《晚清洋相百出·西妓弹词》	1875—1911	Γ		5轸	约5（短条）	约7（5长2短条）	吊胆形	θ	
民国昆明市华亭寺彩塑天王像	1912—	Γ		4轸4弦	约3	8	小瘦梨形	θ	
近代琵琶	1912—	Γ		4轸4弦	4（短条）	10		θ	复手下开音孔
近代琵琶	1912—	Γ		4轸4弦	4（短条）	12		θ	复手下开音孔
近代琵琶	1912—	Γ		4轸4弦	4（短条）	13		θ	复手下开音孔
近现代柳琴（鲁、苏、皖）	1912—	Γ		4轸4弦		24	梨形	◥	2椭圆形
近现代柳琴（鲁、苏、皖）	1912—	Γ		4轸4弦		29	梨形	◥	2椭圆形
近现代琵琶实物	1912—	Γ		4轸4弦	5（短块）	24（17长7短条）	吊胆形	θ	复手下开音孔
近现代布朗族玎琴	1912—		↑	4轸4弦	8（短块）		椭圆形	◥（牛角拨）	10小圆孔

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
现代侗族琵琶	1949—		↑	4轸4弦	约23（短条）		小椭圆形	◥（牛角拨）	2小圆孔
现代侗族琵琶	1949—		↑	3轸3弦	20余（短条）		圆形	◥（牛角拨）	
现代侗族琵琶	1949–		↑	5轸5弦	20余（短条）		长方形	◥（牛角拨）	
现代甘肃甘南州藏族琵琶	1949–	Γ		5轸5弦			葫芦形		法轮形出音孔
现代西藏藏族“扎木聂”（六弦琴）	1949—		↑	6轸6弦			葫芦形		窄月牙形
现代纳西族苏古笃（原蒙古族乐器）	1949—		↑	4轸4弦			葫芦形	◥	2小圆孔
现代阮	1949—		↑	3轸3弦；4轸4弦	11（短块）	9（短块）	圆形(低、大、中、小阮）	θ	2圆孔
现代琵琶	1949—	Γ		4轸4弦	6（短块）	24（18长6短条）	吊胆形	θ	复手下开音孔
甘肃兰州非物质文化遗产展品实物琵琶	1949—	Γ		4轸4弦	6（短块）	23（14长9短条）	吊胆形	θ	复手下开音孔
近现代南琶（福建地区流行）	1911—	Γ		4轸4弦	4（短条）	9（5长4短条）		θ	2凤眼（簧孔）
章雨《南国音韵》仕女坐弹琵琶（福建鲤鱼洲宾馆藏）	1940或2000	Γ		4轸4弦	8		长吊胆形	θ	
现代柳琴（鲁、苏、皖）	1949—1979	Γ	↑	4轸4弦；3轸3弦	5（短条）—7（短块）	10（长条）—18（1长17短条）；24—29	梨形；小梨形	◥（牛角、骨、塑料板、赛璐珞板）	2圆孔；椭圆孔
现代三弦（弦子）（大小）（源自弦鼗）(坐弹)	1949—		↑	3轸3弦	无相	无品	方盒形(蒙蟒皮）	θ	

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
现代维吾尔族、乌孜别克族弹布尔坐弹			↑	5轸5弦（铜丝；钢丝弦）		16—20、26（皮筋缠；丝线缠）；北疆8—10竹块	细长柄吊胆形	南疆◥（牛角片）；北疆、东疆食指缠钢丝	2水滴形孔；
现代维吾尔族独它尔坐弹			↑	2轸2弦（羊肠衣；丝线；尼龙；尼龙钢丝弦）		15—18；13—19（丝线缠；牛筋缠；骨块）	长柄梨形	θ	5瓣花朵状
现代塔吉克族巴朗孜库木（维吾尔族多朗热瓦普的前身）		Γ		7轸7弦；10轸10弦（羊肠衣；丝弦）	不设相、品		长柄葫芦形（蒙皮）	◥	6—9小圆孔；图案
现代塔吉克族赛依吐尔			↑	6轸6弦（肠衣；钢丝弦）		13；肠衣缠（丝线缠）	细长柄梨形	θ	10多个小圆孔
现代塔吉克族库木日依（库木里）（外形似多朗热瓦甫）			↑	7；11弦（阿訇专用）（羊肠弦）	不设相、品		中空柄大圆形（蒙大马、牦牛皮）	◥（舌状）	
现代乌孜别克族热瓦普（坐、立弹）		Γ	↑	4轸4弦；5轸5弦（钢丝弦）		24或25（铜块；骨块）	短柄圆形（蒙蟒皮）	◥（骨片、牛角片、赛璐珞、木片）	
现代维吾尔族，乌孜别克族热瓦普（坐、立弹）		Γ		5轸5弦（钢丝弦）；民间6轸6弦（肠衣；丝弦）		28南疆（丝线缠）；北疆（铜；骨块）；喀什民间热瓦普不设品	细长柄圆形（蒙羊、驴、马、蟒皮）喀什热瓦普柄中空	◥(指帽)	柄下端开30小圆孔；花形孔

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
现代塔吉克族热瓦普（坐、立弹）		Γ		6轸6弦			短柄梨形（蒙牦牛皮）；扁圆形（蒙牛、马、驴皮）	◥	
现代维吾尔族牧羊人（山里人）热瓦普；麦盖提热瓦普		Γ		3轸3弦（钢丝弦）；3轸3弦（柄侧张共鸣弦16弦）	不设相、品		短柄圆球形；长柄圆球形	◥	
现代维吾尔族刀郎热瓦普（坐弹）		Γ		3—6；5—6；柄侧张共鸣弦4—13；7—10（肠衣；钢丝弦）	不设相、品		短柄扁圆形（蒙驴皮）；葫芦形（蒙马、山羊、牦牛、驴、蟒皮）；瓢形	◥	柄上开小圆形孔
现代维吾尔族哈密热瓦普（坐弹）		Γ		5轸5弦（钢丝弦）；柄侧张共鸣弦7—8弦（钢丝弦）		3铜钱；3铜条块	短柄瓢形（蒙牛皮）	◥（杏木片、梨片、牛角片、塑料片）	柄上开小圆形孔
现代傈僳族其布厄（圆筒弦子）（坐；立弹）		Γ	↑	3轸3弦；4轸4弦（棕丝；马尾；羊肠；钢丝；尼龙弦）	不设相、品		扁圆；椭圆；长圆；扁梨；扁梯；葫芦；六角；八角形	θ；◥（牛角；木片）	小圆孔几何排列
现代侗族小琵琶（坐；立弹）		Γ		3轸3弦；4轸4弦（尼龙；丝弦；钢丝弦）		拴细线；设品	卵；桃；椭圆；八角；梯形；长方形	◥（小牛角；竹片）	圆形小音孔

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
现代苗族三弦（坐；立弹）		Γ		3轸3弦（丝弦；钢丝弦）			圆筒形（蒙蛇、羊皮）	◥（骨片；竹片）	
现代怒族达比亚（怒族琵琶）（立弹）		·	↑	4轸4弦（羊肠；钢丝弦）		无固定相、品；现以蜂蜡点为标识	椭圆；梯形；三角形	θ	数个；4个小圆孔
现代新疆、内蒙古、东北蒙古族、满族托甫秀尔（二弦。源于哈萨克族阿肯冬不拉；哈萨克族库布孜和柯尔克孜族克亚克，坐弹）		Γ	↑	2轸2弦（羊肠；丝弦；尼龙弦；钢丝尼龙弦）	不设相、品		上圆下方；扁梯形（旧时蒙羊皮，现为木板）	θ	1—3个小圆孔
现代新疆哈萨克族冬不拉			↑	2轸2弦；4轸4弦		9—12	细长柄梨形	θ	
锡伯族东不尔			↑	2轸2弦			扁平长大似三弦	θ	
日本三味线（源自三弦）(跽坐弹)			↑	3轸3弦			扁平长方体（蒙猫、犬皮）	◥（象牙；象牙头水牛角柄）	
现代秦琴（源自阮）			↑	2轸2弦；3轸3弦；4轸4弦		19（短条）	六瓣花；八角形	θ	
现代月琴（似阮）		Γ		3轸3弦；4轸4弦		10—12；23—24（短条）	短颈大圆形	◥	
现代日本冲绳三线(跽坐弹)			↑	3轸3弦（丝弦）			扁平圆角方体（蒙蛇皮）	义甲(假指1根)	

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
现代日本雅乐琵琶（盘坐弹）		Γ		4轸4弦	4（小块）		大梨形	◥（象牙）	2凤眼
现代日本萨摩琵琶(跽坐弹)		Γ		4轸4弦	8（每弦撑1小块）		大梨形	◥（黄杨木大拨）	2凤眼
现代中阮			↑	4轸4弦	12（小条块）	12（小条块）	圆形	θ	2圆孔
现代小阮			↑	4轸4弦	11（小条块）	6（小条块）	小圆形	θ	2圆孔（每大孔1圈小圆孔）
现代罗马尼亚短颈琉特琴		Γ		8轸8弦	1（小条块）		大梨形		▲、太阳放射形图案孔
现代南斯拉夫短颈乌德琴		Γ		10轸10弦	6（小条块）		大梨形		1大镂空花圆孔、2圆孔
现代南斯拉夫冬不拉		Γ		4轸4弦	12（小条块）		长颈小梨形		1小圆孔
现代南斯拉夫长颈琉特琴			↑	6轸6弦	17（小条块）		长颈小梨形		
现代希腊短颈琉特琴		Γ		8轸8弦	12（小条块）		短颈梨形		1大镂空花圆孔
现代希腊长颈琉特琴		Γ		8轸8弦	26（小条块）		长颈梨形		1大圆孔
现代伊拉克短颈乌德琴		Γ		10轸10弦	无相、品		大梨形		1大椭圆2小椭圆孔
现代叙利亚颈乌德琴		Γ		10轸10弦	无相、品		大梨形		1大镂空花圆孔，周围4个十字形镂空小圆孔

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
现代伊朗长颈弹布尔			↑	5轸4弦	14（小条块）		长柄吊胆形		
现代伊朗长颈它鲁			↑	4轸4弦	9（小条块）		长柄葫芦形		
现代欧洲曼陀林		Γ		4轸4弦;8轸8弦	10条		大梨形	◥（象牙、玳瑁、塑料片）	1椭圆形孔
现代日本月琴		Γ		4轸4弦	3（小条块）	5（小条块）	大圆形		1折扇形孔
现代中国月琴		Γ		4轸4弦	3（小条块）	8（小条块）	短颈小圆形		
现代柬埔寨掐拜琴		Γ		4轸4弦（丝弦）	11（小条块）		长颈小圆角梯形		
现代意大利曼陀林（倚坐弹）		Γ		8轸8弦	11（小条）	11（8长3短条）	大梨形		1圆形孔
现代欧洲西班牙、美洲夏威夷吉他			↑	6轸6弦		10余（小平条）	大葫芦形	θ；左手持金属压弦器按弦，右手指套金属假甲弹弦	1圆形孔
当代新疆维吾尔族胡西塔尔		Γ	↑	4轸4弦（柄右侧张共鸣弦8弦8轸）		20余（平短条）	葫芦形（木板面）；小吊胆形（蛇皮面，木雕装饰从两侧弯曲上至轸处）		木面板两小圆形孔
香港佛教律仪净苑四天王殿东方持国天王立弹		Γ		4轸	7（短条）	12（10长2短条）	小梨形		

（续表）

名称出处	年代	曲项	直项	弦数	相数	品数	共鸣音箱形状	有无拨子	出音孔
中央民族乐团在日本演出琵琶	1996年10月日本东京后乐宾馆演出厅庆祝中日邦交25周年广告宣传册	Γ		4轸4弦	6	24（15长粗9细短）	吊胆形	θ	
中央民族乐团在日本演出大阮	1996年10月日本东京后乐宾馆演出厅庆祝中日邦交25周年广告宣传册	Γ		4轸4弦	11在长颈上	8在面板上	圆形		2圆形雕窗孔
日本天理大学雅乐部访华宣传册	2000年8月（在敦煌莫高窟演出）	Γ		4轸4弦	4（长条）		大梨形		2凤眼

敦煌壁画中所见“葫芦琴”图像考释

刘文荣

敦煌莫高窟位于敦煌市东南20余公里的三危山与鸣沙山之间的峭壁上，自前秦建元二年(366)开凿以来，共历时1000多年，保存有北凉、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏一直到元代的洞窟735个（包括南北两区）。其中有壁画和彩塑的洞窟492个，壁画45000余平方米，彩塑2400余身，飞天塑像4000余身，是迄今世界规模最为宏大、内容最为丰富、艺术最为精湛、保存最完好的佛教石窟群落。在如此多的集中开凿于一地的洞窟里，壁画中有音乐题材的洞窟就达240多个，鲜活地体现了千余年来各个时代音乐艺术的面貌特点，也系统地反映了我国古代音乐艺术发展和演变的脉络过程，可谓以图像形式集中保存古代音乐信息的珍贵的音乐艺术宝库。

一、敦煌壁画中所见的“葫芦琴”图像

敦煌壁画中音乐图像信息主要以乐器的形式反映在壁画中，敦煌壁画中出现最多的乐器是琵琶，[①]其次是拍板、横笛。和上述乐器相比，“葫芦琴”则在敦煌壁画中出现得不多，据统计共有5个，分别是隋代洞窟3个，唐代洞窟两个。

为便于研究，现将不同洞窟中出现的“葫芦琴”图像汇表如下：

年代	窟号	位置	变现形式
隋代开皇九年至大业九年（589—613）略后[②]	262	西壁龛顶外北	供养菩萨伎乐
隋代（581—618）具体待考	420	主室西壁龛顶内东南侧	飞天伎乐
隋代（581—618）具体待考	423	窟顶人字披西披《弥勒上生经变图》说法图阁楼中	天宫伎乐
初唐武德至贞观初（618—627）[③]	322	窟顶藻井北披	飞天伎乐
晚唐懿宗咸通八年（867）[④]	192	主室北壁西侧《东方药师经变图》中	反弹葫芦琴伎乐

① 宋一共有689个。参见郑汝中主编《敦煌音乐画卷》，商务印书馆（香港）有限公司2002年版，第253页。

② 贺世哲：《莫高窟第420窟窟顶部分壁画内容新探》，《敦煌研究》1996年第4期。

③ 沙武田：《莫高窟第322窟图像的胡风因素》，《故宫博物院院刊》2011年第3期。

④ 对于192窟《发愿功德赞文》的撰写年代考证在懿宗咸通八年（867）。贺世哲：《莫高窟第192窟〈发愿功德赞文〉重录及有关问题》，《敦煌研究》1993年第2期。

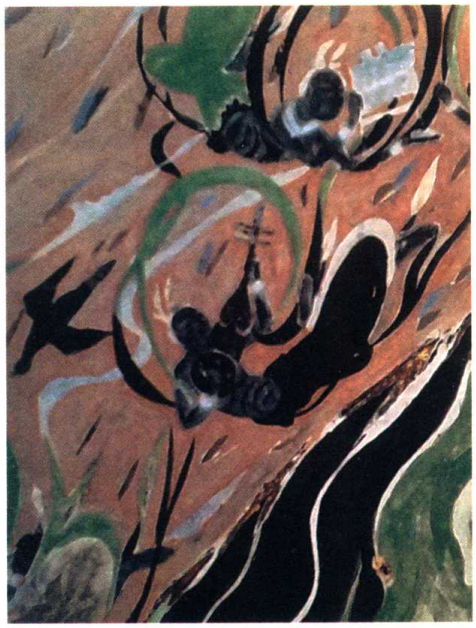


图1　隋代代表性葫芦琴
（第420窟西壁龛顶）

图2　唐代代表性葫芦琴
（第322窟窟顶北披）

以上隋代三窟“葫芦琴”图像清晰可见为五弦、五轸、无品相柱（隋代第420窟，图1）；唐代二窟从图形上看，葫芦琴体积均大于隋代，且为四弦、四轸、无品相柱。“葫芦琴”在史籍文字记载中并无所见，称“葫芦琴”者，因其形制酷似葫芦，敦煌前辈研究学者故命名之，该名贴切形象，不无不妥，本文袭承其呼。

敦煌壁画“葫芦琴”始出于隋代洞窟，但初唐第322窟“葫芦琴”勾制清晰，线图分明，故具代表性（图2），本文也以此窟“葫芦琴”为始论出发点，对敦煌莫高窟中的葫芦琴图像结合相关文化作一个简单的梳理和分析。

二、“葫芦琴”之材质

观其器，葫芦形制颇大，以腰分之，上小下大，外形极似葫芦，柄长，与瓢身浑为一体，柄头画有与瓢身不同颜色的直项四轸琴头，透过绘制颜色已衰淡的瓢身，四弦依稀可辨，右手手拿拨片，左手在琴柄抚按琴弦，作演奏状。平面切图，拿拨片，琴头与五弦琴头相似。也有不少学者认为是匏类乐器，鄙意不同，为此说明如下：

以葫芦之形做乐器者，古已有之，见于汉代《礼乐志》中“有葫芦笙”的记载；晋崔豹《古今注》亦有载：“瓠有柄者悬瓠，可以为笙，曲沃者尤善。秋乃可，和则漆其里。”今傣族传统乐器也有“葫芦丝”，傣族语言称“筚郎叨”，意为以葫芦直吹的管乐器，为“葫芦箫”之遗制，历史久远。此类乐器一般以吹奏为主，皆取葫芦作天然共鸣体，柄管顶端装有簧片，做吹奏乐器。以“葫芦”而成乐器者，皆以吹管而存，自古从未见之弹拨也。

再观第322窟“葫芦琴”之器，似葫芦之琴面，明显为水平状，非为匏类。但又假想，如将葫芦平面切剖，取碗状匏底，上制木板，可谓之匏类，可否，否。此一如是此般，琴面未有出音孔。出音孔可以使共鸣板自由地振动，音色更加优美。木质弦乐器，如无出音孔，则乐器内部的声音振动不能规律地传出乐器外，其发音杂涩难听，实不能称为上乘乐器也。同时代的敦煌琵琶、五弦、阮咸类乐器亦能见出音孔。

此二，如是此般，观其图，葫芦琴面已和人上身大小相仿，甚至葫芦琴面已超过上身大小，如此巨大般葫芦世间少有，如此图有艺术创作夸张之处，亦为不妥。

此三，如今现实中仍然有很多形制似琵琶，且有共同源流的乐器（后文详论），如新疆柯尔克孜族的考姆兹、现蒙古族的火不思、藏族的札木聂、侗族的系列天和系列地葫芦琴、傈僳族的葫芦四弦琴等均非为匏类的乐器。

三、“葫芦琴”非为艺术创作之乐器

郑汝中先生在《敦煌音乐画卷》等多次谈到“葫芦琴”时说，“是现实中的乐器还是艺术创作，有待考证”[①]。在《敦煌壁画乐器分类考略》中更是认为“是画工偶然的艺术创造，其造型根据就是琵琶”。[②]愚意不同，为此说明如下：

第一，敦煌壁画的绘制其写实性是很强的，虔诚的雇主和画工借助民间已有的乐器来礼佛，很少伪作，诳语虚幻创作也不行。敦煌壁画中为什么有如此多的乐器、乐舞伎乐形象，敦煌石窟及壁画百分之九十以上是表达佛教内容的，乐舞伎乐表达了佛国天界祥和欢乐的情景，伎乐能够礼佛。伎乐在《妙法莲华经》里被认为是礼佛中的第九类供养。《坐禅三昧经卷》亦有云：“诸天空中弦歌供养，散花玉香，一切从生，咸敬无量。”壁画中的乐舞伎乐一般借用民间已有的现实乐舞、乐器来表达。如《妙法莲华经》序品偈颂有云：“若使作乐，击鼓吹角贝，箫笛琴箜篌，琵琶铙铜钹。”

如上文所述，乐舞在佛经中能够用来礼佛，敦煌壁画亦多现实主题。此“葫芦琴”不存在艺术想象创作的成分，是现实中存在的乐器。那么是什么乐器呢？我们再从“葫芦琴”出现在洞窟中最早的时间来看。“葫芦琴”最早出现在隋朝洞窟中，隋一朝虽历38年，然笃信佛教，在敦煌修建了70余个洞窟，其中与音乐有关的洞窟就有52个。隋初，佛教音乐获得了积极的发展，隋初宫廷雅乐，袭周、齐宫廷之旧，并效仿梁武帝，制曲虽“名为正乐”而“皆述佛法”。佛教教义忌打诳语，佛经中是不会说明有不存在的乐器的，并且在礼佛中是不允许出现不存在的乐器。此为一也。

第二，从历史层面来说。隋代积极发展经济，励精图治的“开皇之治”，音乐获得了极大的发展。

---

① 郑汝中主编：《敦煌音乐画卷》，商务印书馆（香港）有限公司2009年版，第203页。

② 郑汝中：《敦煌壁画乐器分类考略》，《敦煌研究》1988年第4期。

据《隋书·经籍志》、《新唐书·礼乐志》记载，隋代存音乐著述及书谱42部，共142卷[①]。在隋代如此短的执政时间里，音乐能获得如此巨大的发展，历史各朝代皆属罕见，这与隋代开放并蓄，积极接纳四方音乐的态度有关。

另据史书记载，隋王室出自弘农杨氏，久居塞外，世代为武川镇军官（今为内蒙古武川西南属地）。因长期生活在与汉族杂居的少数民族地方，所以，王室成员皆喜好音乐，能歌善舞，尤其是少数民族音乐尤为喜欢。致使隋初将杂有龟兹之声的西凉音乐定为“国伎”，因是这般，炀帝更是注重开发河西，重视河西音乐的发展。公元609年，炀帝西巡河西走廊时，高昌等国携奇异伎乐献给皇帝。炀帝令裴矩驻守河西，共促中、西亚、西域各国贸易，互市极为繁荣，无疑促进了音乐的大交流。

公元65年汉宣帝在位时，龟兹王绎宾来到长安，返回时从长安带去了笙、箫、琴、瑟等大批汉文化乐器。汉室宫廷也赠赐“旗鼓歌吹数十人”,无疑促进了中原音乐向外的流传。

公元568年，北周武帝宇文邕娶突厥可汉的阿史那公主为皇后，龟兹、疏勒等国组织大批西域乐舞及众多西域乐器，经敦煌停留送至长安。据隋裴矩的《西域图记》记载，当时西域与中原交往的南、中、北三条要道，皆“总凑敦煌”，即敦煌是南、中、北三条要道交会的地方，不管是哪条路，都要经过敦煌，这对敦煌壁画音乐图像的形成产生了重大的影响，不少西域乐器如曲颈琵琶、五弦等从隋朝起都成为敦煌壁画的主要绘制乐器，并且答腊鼓、毛员鼓、节鼓、手鼓等西域打击乐器在隋代洞窟里开始出现。从隋代开放接纳四方音乐来看，带有西域音乐特色的葫芦琴在隋代洞窟中的出现，亦是合乎情理。此其次也。

第三，如果说葫芦琴是艺术创作的话，为什么此五个形制略同，皆像葫芦，为什么三个隋朝洞窟中的葫芦琴皆是五弦，体积较小，而另外两个唐代洞窟中的葫芦琴又是四弦，体积较大呢？如果是艺术创作，为什么又如此地相似？显然非艺术创作，乃现实中乐器在壁画中的反映。著名敦煌壁画音乐研究学者庄壮先生也认为，“葫芦琴，也应是敦煌地区本土乐器，反映在敦煌壁画上面，更是光彩夺目”[②]。

第四，如果说葫芦琴在敦煌壁画中仅仅是乐器图像的话，在现实中无论是加工还是改造的葫芦形乐器从发音、律制、音色、音准方面皆佳。

1978年，开封乐器厂王梦贤等人在思索改制大提琴在民族乐队中如何运用的情况下，试制了低音拉弦葫芦琴[③]。2003年，广西壮族自治区桂林市歌舞团周泽江先生在改造侗族民间乐器琵琶、牛角琴的基础上，发明并研制成功了系列天、系列地葫芦琴[④]。云南省花灯剧院的杨绮在传统傈僳族三弦的基础上改造成了傈僳族葫芦四弦琴[⑤]。

1990年，敦煌研究院音乐舞蹈研究室的庄壮、郑汝中等先辈专家们决定对敦煌壁画中具有代表性

---

① 史仲文主编：《中国艺术史·音乐卷》，河北人民出版社2006年版，第516页。

② 庄壮：《敦煌壁画上的弹拨乐器》，《交响》2004年第4期。

③ 王梦贤：《低音拉弦葫芦琴》，《乐器科技》1980年第6期。

④ 岳岩：《系列地葫芦琴》，《乐器》2005年第12期；岳岩：《系列天葫芦琴》，《乐器》2005年第11期。

⑤ 杨绮：《傈僳族葫芦四弦琴的改良与发展》，《民族音乐》2011年第3期。

的60余件乐器进行仿制，以“再展现于今朝，或供研究，或供展览，或供演奏”[①]。其中仿制了5把“葫芦琴”，两把仿制成弹弦类乐器，四弦葫芦琴编号为51，就是本文所论及的初唐第322窟中一飞天所持的“葫芦琴”，一六弦葫芦琴编号为52；还有三把葫芦琴仿制成了拉弦乐器，小拉葫芦琴编号为56，中拉葫芦琴编号为57，大拉葫芦琴编号为58。

1991年10月18—25日，中国艺术研究院音乐研究所乐声实验室对仿制敦煌壁画的乐器进行了频谱测量，其中就有葫芦琴，测得的结果是谐波成分非常丰富、清晰，且稳定。[②]虽是仿制葫芦琴，通过大量论证，搜集有关资料，研究有关文史资料，参观诸多博物馆所藏古乐器后，精密谨慎地开发研究的。在鉴定会上，获得了30余位专家的一致好评，并且在敦煌乐舞的表演中一直在使用，具有一定的可信性。近当代，对葫芦状的提琴类乐器也进行过数次较大的改革，乐器发声极好，音乐表现力极佳。

四、“葫芦琴”之溯源

隋代洞窟第262窟、420窟、423窟出现的三把葫芦琴均为五弦、五轸、直项，除琴身颇似葫芦之外，其余皆和五弦像。且唐代第322窟和晚唐第192窟出现的两把四弦葫芦琴形制均要大于隋代的五弦葫芦琴，《旧唐书·音乐志》有载：“五弦琵琶，稍小，盖北国所出。”[③]而五弦琵琶在龟兹克孜尔等石窟中有大量表现，所以莫高窟隋代洞窟中的五弦葫芦琴恐为五弦琵琶在隋代的加工改造。庄壮先生亦将葫芦琴归为琵琶类乐器，他说是国内最早的乐器图像，是绝无仅有的。[④]

如前文已述，隋朝对音乐所持的态度是开放和接纳的，开皇二年的“开皇乐议”龟兹人苏祗婆献“五旦七调”理论就是明证。文帝喜欢胡乐，“今太常雅乐，并用胡声”[⑤]，文帝也常“龙潜时，颇好音乐，常倚琵琶作歌二首”[⑥]，这时的琵琶其实已是与“秦汉琵琶”相对来说的“胡琵琶”，为曲项四弦梨形琵琶，莫高窟隋代洞窟中这种琵琶已非常常见。炀帝时，对少数民族音乐更是极度痴迷，穷奢极欲。《隋书·音乐志》载炀帝“总追四方散乐，大集东都”[⑦]，并且“六年，诸夷大献方物，突厥启人以下，皆国主亲来朝贺。于天津街盛陈百戏，自海内凡有奇伎，无不总萃”[⑧]。而且是“自是每年以为常焉”的“金石匏革之声，闻数十里外。弹弦擫管以上，万八千人。大列炬火，光烛天地，百戏之盛，振

---

① 敦煌研究院音乐舞蹈研究室：《敦煌壁画乐的仿制研究技术报告》，《敦煌研究》1992年第3期。
② 中国艺术研究院音乐研究所乐声实验室：《敦煌壁画乐器频谱测量报告》，《敦煌研究》1992年第3期。
③（后晋）刘昫：《旧唐书》（卷二十九），中华书局1975年版，第1076页。
④ 庄壮：《敦煌壁画乐器研究(摘要)》，《敦煌研究》1988年第2期。
⑤（唐）魏征等撰：《隋书·音乐志下》（卷十五），中华书局1973年版，第345页。
⑥同⑤，第347页。
⑦同⑤，第381页。
⑧同⑤，第381页。

古无比”[①]。此外，“炀帝时，遣侍御史韦节、司隶从事杜行满使于西蕃诸国。……得佛经，史国得十舞女……帝复令闻喜公裴矩于武威、张掖间往来以引致之”[②]。大业五年（609），隋炀帝巡幸西凉乐的故乡河西，“皆令佩金玉，披绵罽，焚香奏乐，歌舞喧噪，迎候道左”。在张掖大会西域诸国元首，龟兹乐、西凉乐更是盛宴不衰，龟兹等国进献乐器、乐舞不计其数。

另《通典》卷一百四六载：“清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲。乐器形制，并歌章古调……苻永固平张氏，于凉州得之……及隋平陈后获之。文帝听之，善其节奏，曰：此华夏正声也。……以新定吕律，更造乐器。因置清商署，总谓之清乐。”[③]唐时清乐中的琵琶秦汉子就是龟兹胡琵琶与河西秦汉琵琶的兼制。“自周、隋以來，管弦杂曲将数百首，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。”[④]隋朝沿齐，有很好的西凉乐及龟兹胡乐的继承条件。《隋书》卷十四云：“(齐)杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。”

可见隋朝对西凉一地音乐的喜好，不管是对西凉一带的音乐采用西凉乐还是龟兹乐，皆杂合龟兹之声。从某种意义来说，莫高窟隋代洞窟音乐场景以龟兹乐和西凉乐为常见，皆含龟兹乐器。事实也如此，隋代洞窟里有大量的龟兹琵琶。

如今的火不思乐器（图3）和葫芦琴恐都是琵琶弹拨类乐器的遗制，“火不思”一词为土耳其语qobuz的音译，流传于今中国新疆、内蒙古、甘肃北部一带。民间音译有“和必斯”、“虎拨思”、“琥珀词”、“吴拨思”、“胡不思”、“胡拨四”等称呼。隋代时由中亚传入我国，宋元时较流行。宋俞琰《席上腐谈》卷上云:“王昭君琵琶坏肆, 胡人重造, 而其形小, 昭君笑曰:‘浑不似’，今讹为和必斯。”宋代陶宗仪《辍耕录》载：“达达乐器有浑不似。”脱脱《元史·礼乐志》卷七十一有载:“火不思制如琵琶，直颈无品，有小槽, 圆腹如半瓶榼, 以皮为面, 四弦，皮绊，同一孤柱。” 1905年，在新疆吐鲁番以西的招哈和屯，发掘有9世纪初的唐代高昌古画，画中有“一儿童抱弹长颈、无品柱、四弦轴，形制似葫芦的弹拨乐器”[⑤]。

居住在新疆南部、西部的柯尔克孜族的考姆兹（图4），琴体亦呈葫芦状，“民间传统的考姆兹, 用整块杏木挖制而成, 使用羊肠弦。特克斯等天山地区的考姆兹, 共鸣箱呈扁平的葫芦形。”[⑥]据柯尔克孜族民间传说，柯尔克孜族先民曾将这种乐器作为贡品献给唐王朝。难怪唐代洞窟里有这种形似的乐器。亦有可能成吉思汗西征时，把这种乐器传到了北部草原，演化为火不思乐器，元代成为了国乐，都是汉“浑不似”这种乐器在各个地方发展的遗制。

---

①（唐）魏征等撰：《隋书·西域传》（卷八十三），中华书局1973年版，第1844页。

②（唐）杜佑撰，王文锦等点校：《通典》（卷一百四十六），中华书局1988年版，第3716页。

③ 同②，第3718页。

④（唐）魏征等撰：《隋书·音乐志中》（卷十四），中华书局1973年版，第331页。

⑤［日］林谦三：《东亚乐器考》，人民音乐出版社1962年版，第240页。

⑥ 边疆：《清凉柔和考姆兹》，《乐器》2006年第2期。

图3 火不思

图4 考姆兹

图5 五弦札木聂

此外，居住在西藏、青海、甘肃等地的藏族中有一传统乐器，名叫“札木聂”（图5），也有叫“扎年”、“木聂”、“占木聂”的，形制极似葫芦。传说松赞干布时由唐传入。《辞海》有载：“札木聂，……形制大小各异，琴身木制，共鸣箱似切开的葫芦状，以蛇皮或羊皮蒙面，琴杆较长，无品，张六弦。”我们似乎可以看到一些线索，先有王昭君的“浑不似”流传到西域、中亚，隋唐时再传到中原，再扩散出去，蒙古的火不思、西藏的札木聂、新疆柯尔克孜的考姆兹以及敦煌的葫芦琴都是中国“浑不似”琵琶乐器的不同遗制，有共同的源流关系。

通过以上分析，我们可以做如下判断：

无论是五弦葫芦琴还是四弦葫芦琴，单从图像形制来判断，明显能看出隋唐时期中西各民族琵琶文化相互交流与融合的影子，特别是隋代五弦葫芦琴受龟兹五弦琵琶的影响至深。

葫芦琴非为匏类乐器，从面板上的出音孔来看，很有可能是木质乐器、横弹。和唐代之前的琵琶演奏一样，亦用拨片弹奏。

从隋代音乐文化的形成及对四夷音乐的积极接纳，唐代胡乐的逐渐兴盛，七部乐、九部乐、十部乐的确立，以及敦煌佛教石窟礼佛伎乐的绘制来看，葫芦琴可能非为艺术想象创作乐器，而为现实中的乐器，很有可能是当时敦煌河西等地的民间乐器。

葫芦琴溯源考为隋唐敦煌等地“浑不似”琵琶类型的遗制，为考姆兹、火不思、 札木聂的共同乐器之鼻祖，有较深的、必然的源流关系。

——原载《交响》2013年第2期

敦煌壁画中的横卧类弹弦乐器

李村

敦煌石窟艺术中的乐器图像丰富多样、色彩斑斓，前辈学者多有研究与发现。樊锦诗先生在《敦煌研究》发表《从敦煌壁画图像的研究到制作——敦煌壁画乐器仿制成功》一文中说道："敦煌石窟包括敦煌莫高窟、西千佛洞……共580多个洞窟，有5 万多平方米壁画。其中绘有音乐图像资料的洞窟250多个，乐器图像6000余件，仅莫高窟统计，有音乐资料的洞窟200多个，乐伎3400多身，大小不同的乐队490多组，共有乐器44种4300余件。"[①]庄壮先生在《乐器》发表《复活的敦煌乐器》一文中也讲道："敦煌壁画蕴藏着极为丰富的古代音乐图像。现在我们能看到的关涉音乐内容的洞窟达250多个，绘有乐器图像6000余幅，乐器种类50多种……记录了上自北凉下至元代千余年间中国乐器发展的足迹，对研究乐器与音乐是弥足珍贵的资料。"[②]此后，他于2002—2006年间先后在《交响》、《音乐周报》发表《敦煌壁画上的打击乐器》、《敦煌壁画上的吹奏乐器》、《敦煌壁画上的弹拨乐器》、《敦煌壁画上的本土乐器》等多篇文章，为敦煌乐器图像的研究提供了重要的理论依据与研究成果，并被广泛采纳与引用。

敦煌壁画历经千余年的漫长岁月，乐器图像或多或少存在着一定的写意性、示意性与概括性绘画特点，其中横置于身前演奏的横卧类弹弦乐器，由于弹奏与持器方式的绘画呈现方式较为接近，使得此类乐器图像的辨识具有一定难度。这种示意性的图像来源与画者个体的艺术想象、创造之间的关系是图像辨识的重要依据。故而在前人研究的基础上对敦煌壁画中横卧类弹弦乐器图像的再度探索与辨识是有必要的，也是敦煌壁画乐器类图像研究基础性工作的进一步深入。

一、横卧类弹弦乐器形制特点及渊源情况

传统的横卧类弹弦乐器共分为瑟、筝、卧箜篌、琴、筑五种。根据敦煌壁画图像造型判断，其中能够辨识体现的有四种，即瑟、筝、卧箜篌、琴。结合此前研究的陈述方式，现将这四种横卧类弹弦乐器的特征及在敦煌壁画中的体现陈述如下：

---

① 樊锦诗:《从敦煌壁画图像的研究到制作——敦煌壁画乐器仿制成功》，《敦煌研究》1992年第3期。

② 庄壮：《复活的敦煌乐器》，《乐器》1999年第6期。

（一）瑟

属横卧类弹弦乐器。春秋《诗经》云："吾有嘉宾，鼓瑟鼓琴。"[①]宋代高承《事物纪原集类》云："庖牺氏作瑟五十弦，后皇帝使素女鼓瑟"[②]等诸多文献记载。

敦煌壁画中的"瑟"，从器形特征来看，多为长方箱体，箱体较宽，多弦，弦下有柱，瑟侧窄方或有纹饰，弦下瑟面色淡或为本木色或有纹饰，瑟首与瑟尾的宽窄形制基本相同或瑟首略宽于瑟尾少许，尾岳立于瑟尾之上，瑟尾较长或略有下垂，瑟尾较方。如（北周）第290窟东壁飞天乐伎；（北周）西千佛洞第8窟飞天乐伎；（唐代）第98窟的供养乐器等。

（二）筝

属横卧类弹弦乐器。从史料记载来看，早期的筝与瑟、筑等较相似。后晋刘昫《旧唐书·音乐志》云："筝，……制与瑟同而弦少。"[③]北宋陈旸《乐书》云："筑之为器，大抵类筝。其颈细，其肩圆，以竹鼓之，如击琴……品声按柱，左手换之，右手以竹尺击之，随调应律焉。"[④]

敦煌壁画中的"筝"，从器形特征来看，与现今使用的"筝"基本相似，多为长方箱体、多弦，弦下有码，筝侧窄方或有纹饰，弦下筝面色淡或为本木色或有纹饰，筝首与筝尾的宽窄形制基本相同或筝首略宽于筝尾少许，筝尾较方。如（北周）第290窟飞天乐伎、（盛唐）第172 窟北壁上部不鼓自鸣乐器、（盛唐）第148 窟东壁经变乐队等。

（三）卧箜篌

箜篌类乐器分为两种：竖抱类称为"竖箜篌"，横卧类称为"卧箜篌"。从史料记载来看，宋代高承《事物纪原集类》云："箜篌，释名曰师涓所作，靡靡之音耳，盖空国之侯所好也。"[⑤]西汉司马迁《史记·封禅书》云："（武帝）塞南越、祷祠太一、后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦，及空侯，琴瑟自此始。"[⑥]唐代杜佑《通典》云："箜篌，旧制一依琴制，今按其形似瑟而小，七弦，用拨弹之，如琵琶也。"[⑦]

敦煌石窟中的"卧箜篌"，从器形特征来看，为长方箱体，五（七）弦，有通柱（或通品），弦下色淡或为本木色或有纹饰，瑟侧窄方或有纹饰，卧箜篌首、尾的宽窄形制基本相同或首略宽于尾少许，

---

①（宋）朱熹：《诗经集传》，文渊阁《四库全书》（第七十二册），台湾商务印书馆1986年版，第811页。
②（宋）高承：《事物纪原集类》，文渊阁《四库全书》（第九百二十册），台湾商务印书馆1986年，第55页。
③（后晋）刘昫：《旧唐书·音乐志》，中华书局1975年版，第1067页。
④（北宋）陈旸：《乐书》，文渊阁《四库全书》（第二一一册），台湾商务印书馆1986年版，第672页。
⑤ 同②，第55页。
⑥（西汉）司马迁：《史记·封禅书第六》，中华书局1959年版，第1396页。
⑦（唐）杜佑：《通典》，文渊阁《四库全书》（第六零五册），台湾商务印书馆1986年版，第44页。

尾岳立于面板之上，尾较长。如敦煌辛店台晋墓音乐画像砖、嘉峪关魏晋1号墓中的卧箜篌图像等。

（四）琴

属横卧类弹弦乐器。又称“七弦琴”、“古琴”，传为上古黄帝、炎帝、伏羲等人文始祖所创，春秋《诗经》云：“窈窕淑女，琴瑟友之。”[①]明代谢琳《太古遗音》云：“八十余样，虽有殊体，大约相似。”[②]

敦煌壁画中所绘的“琴”，示意性强，从乐器形制特征来看，多以长方箱体为主，琴颈、琴腰处或有曲线，琴侧细窄，琴首略宽于琴尾少许，琴尾略圆，弦数多为示意性线条或无弦数体现，琴体多为一色，弦过琴尾，弦下无柱、码、品，琴面或无或有徽点示意。如（隋）第423窟北壁飞天乐伎、（初唐）第321窟北壁上部、（五代）第61窟北壁《报恩经变图》中《树下弹琴图》及（五代）及第98窟南壁东起一幅《树下弹琴图》。

二、横卧类弹弦乐器在敦煌壁画中的体现与基本情况

从以上所述敦煌石窟中的四种横卧类弹弦乐器图像来看，主要分为飞天伎乐、经变乐队合奏、不鼓自鸣、自娱欣赏、供养乐器五种图像类型。这四种横卧类弹弦乐器形制特征差别主要体现于：弦数多少；弦下有无品、码、柱；器形的宽窄厚薄；形制的外观（首尾方、圆）结构；面板漆色；首岳尾岳位置；弹奏手势、姿势等多方面。另外，应强调的是，个别壁画乐器图像出现有持器方向或位次颠倒的现象，这种情况所反映出的问题虽然是显而易见的，但是对于后世的研究依然具有一定的参考价值，所以仍需如实客观地对其进行理解与认知。现将不同时代洞窟不同位置出现的横卧类弹弦乐器类型（前人辨识/再度辨识）及器形特征列表简述（见表1）。

表1

洞窟编号	时代	位置	乐器类型	图像类型	备注
第55窟	宋	南壁《观无量寿经变图》左侧乐队	琴/类筝型	合奏伎乐	前有遮挡，器体较宽大，通身黑色，似乎多弦，示意性强，细节难以辨识
第61窟	五代	南壁东侧《报恩经变·恶友品》中《树下弹琴图》	琴/类瑟型	自娱欣赏	画面示意性很强，器形宽大，横两人之间，通体黑色，器体两侧不甚平直，辨识有困难。太子位器左，明显有位置错误，存疑处甚多

①（宋）朱熹：《诗经集传》，文渊阁《四库全书》（第七十二册），台湾商务印书馆1986年版，第750页。
②（明）谢琳：《太古遗音》（卷上），中国艺术研究院音乐研究所藏（明刻本），第3、15页。

（续表）

洞窟编号	时代	位置	乐器类型	图像类型	备注
第71窟	初唐	北壁《阿弥陀经变图》上方	筝	不鼓自鸣	图像清晰，与今筝基本相同，色淡，多弦，弦下可见六码斜向排列，两岳立于面板之上
第85窟	晚唐	窟顶北壁	类琴器	飞天伎乐	模糊不清，不易辨识
		北壁《思益凡天请问经变图》左侧乐队	琴/类琴型	合奏伎乐	位于乐队前方，器体为长方匣窄长形，面板呈黑色，有弦纹隐现，侧板朱红略宽厚，未见码、柱印迹
		南壁东侧《树下弹琴图》	琴/类琴型	自娱欣赏	画面示意性很强，器形为窄长匣体，通体黑色，器体颈部略有波线，首方、尾弧圆，右侧榜题为琴
		窟顶西披	筝/类筝型	飞天伎乐	器形较宽长，略有弯曲，板面黑色，侧板朱红，首、尾界限分明，弹奏形式与筝类同
第98窟	五代	南壁东侧《报恩经变图》	筝/类瑟型	合奏伎乐	画面清晰，居于乐队的前端，器位右，人位左，器形为窄长匣体，通体板褐色，多弦，弦经尾岳过器尾，弦下有柱，且柱位呈不规律的排列方式
		南壁东起	琴	自娱欣赏	《树下弹琴图》图旁榜题写有“弹琴以自娱”
第112窟	中唐	北壁西侧《报恩经变图》	筝	合奏伎乐	位于左侧乐队最前方，画面清晰，与今筝几无差别，是筝图中较为准确的画面之一，长方匣妆，筝面色淡，侧板朱红，似有纹饰，两岳立于面板之上，多弦，一弦一码，可见十码，斜向有序排列，清晰可见
第159窟	中唐	南壁《观无量寿经变图》上层乐队	筝/类瑟型	合奏伎乐	位于右侧乐队最前方，画面清晰，但缺损不全，筝面色淡，筝首为朱红色，侧板为石绿色，多弦，弦下有码，似为两排，一排可见损剩一码，一排损剩三码并斜向有序排列
第172窟	盛唐	北壁上方左	筝/类筝器	不鼓自鸣	器形面板黑色，上置朱红岳山，侧板朱红，器体中段系有飘带器尾模糊不清
		南壁上方中	筝	不鼓自鸣	画面清晰，与今筝几无差别，是筝图中较为准确的画面之一，筝身系有飘带，长方匣妆，筝面色淡，侧板朱红，两岳立于面板之上，多弦，一弦一码斜向有序排列，清晰可见
		北壁上方中右侧	类琴器	不鼓自鸣	画面太小不好辨识，器形偏小，色深，狭长成倒锥状，器身系有彩带，从外观推断疑为琴或笙类乐器
		北壁上方左	箜篌/类琴器	不鼓自鸣	侧板、岳山为朱红色，黑褐色面板，器身系有彩带

（续表）

洞窟编号	时代	位置	乐器类型	图像类型	备注
第201窟	中唐	南壁左侧乐队《观无量寿经变图》	筝/类瑟器	合奏伎乐	位于左侧乐队前方，前有栏杆类遮挡物，画面模糊，辨识困难
第299窟	北周	窟内顶部南披下方	筝/类筝器	飞天伎乐	斜抱于怀，类似竖抱类乐器的弹奏方式；多弦；通黑；长方匣形；器形不甚巨大
第321窟	初唐	北壁	筝(2)	不鼓自鸣	画面不够清晰，略小模糊，辨认困难，系有彩带，飘荡于天际
		北壁上部	琴	不鼓自鸣	画面很小，白色器物，首尾可分，隐见岳山，部位准确，系有彩带
第322窟	初唐	南壁	筝/类瑟器	不鼓自鸣	器形宽大，面板淡白，多弦，弦下有柱两排
第327窟	西夏	西壁壶门内	筝	供养伎乐	筝面略宽为绛红色，筝面两岳清晰，筝首、筝尾色淡，画面图示斜向排列筝码六枚
第329窟	初唐	藻井外周	筝/类琴器	飞天伎乐	画面不甚清晰，略小模糊，辨认困难，器形窄长，通体浅淡
第331窟	初唐	西壁龛内顶部	筝	飞天伎乐	长方匣体器形，筝首、筝尾、两岳间界限明确，置于膝上，左右手弹奏方法与今相同，“筝身长大，面板弧拱，上设弦、柱”
第359窟	中唐	南壁东侧《金刚经变图》乐舞图	琴/类琴型	合奏伎乐	为于右侧乐队后方，器形浅淡，似有码、柱，前有遮挡，画面缺损不全，难以全面辨识清晰
第379窟	隋	主室窟顶藻井	筝/类琴器	飞天伎乐	画面太小不好辨识，面板色淡，狭长，器形颈部略有曲线
第423窟	隋	东北壁上方交叉处	琴	飞天伎乐	琴器通黑，窄细，琴首略宽于琴尾，琴尾钝圆，画面示意性强，抚琴飞天乐伎形神与今弹奏形式相同
榆林第3窟	西夏	北壁西侧（阁楼中）	筝/类琴器	菩萨伎乐	器首宽大器尾窄小，器身呈浅淡色，面板可见数弦，弦下未见码、柱，总长适中，接近琴长
榆林第10窟	西夏	西壁上方	筝/类瑟器	飞天伎乐	筝色浅白，两岳清晰立于筝面，筝首、筝尾界限分明，并似有出音空或纹饰类，多弦，弦下有码、柱，斜向两或三组排列，共见约九枚
榆林第16窟	五代	北壁西侧《西方净土变图》	琴/筝、瑟类	合奏伎乐	位于左侧乐队最前方，器面通黑，边侧朱红，长方匣体
西千佛洞第15窟	晚唐	西壁	筝/类筝器	合奏伎乐	位于左侧乐队最前方，示意性强，器形较为宽大，器体为橙黄色，有围栏等遮挡物，画面不清晰

（续表）

洞窟编号	时代	位置	乐器类型	图像类型	备注
文殊山万佛洞	西夏	窟内东壁，《弥勒下生经变图》左侧乐队	筝/类瑟器	合奏伎乐	器体浅黄，较为宽大，多弦，弦下有码、柱，似无规则排序，唯一竖抱持奏式
		东壁上方	类筝器	不鼓自鸣	示意性较强，通体浅黄，多弦，首尾下弯与矮几，器身系有浅蓝飘带
酒泉西沟7号墓	魏晋	音乐画像砖	筝/类卧箜篌器	乐师	画面写意性极强，器形窄长狭方，可见二弦，弦下七码、柱
嘉峪关魏晋3号墓	西晋	画像砖，砖M3：050“奏乐图”	卧箜篌	乐师	画面写意性极强，器形窄长狭方，为一弦，弦下六柱
敦煌辛店台晋墓	晋	画像砖	卧箜篌	乐师	画面写意性极强，器形宽大方直，似为五弦，弦下七柱，器位左，人位右，这种位次不多见

表1所述四种敦煌石窟壁画中的横卧类弹弦乐器，“琴”的识别更为困难，更易与其他横卧类弹弦乐器混淆。如莫高窟第85 窟（晚唐），南壁《报恩经变·善友品》中的善友太子《树下弹琴图》，乐器图像不易辨识，图中器形似为较窄长的匣体，通身皆黑，示意性较强。壁画左侧榜题又云：“时牧牛人与五百头牛于左，遂有牛王以舌舔之，乃得少逾左右觅珠，以备恶友将走。”画面右侧榜题云：“尔时太子于师利拔城，于果园中防护鸟雀、兼复弹琴以自娱乐。师利王女见太子，心生爱念，愿为夫妻，遂两目平复。”据此榜题文献而知，莫高窟第85窟《报恩经变·善友品》壁画中所绘乐器不是筝、不是瑟，而是“琴”。相关题材在第61窟（五代）、第85窟（晚唐）等也有体现。对敦煌壁画中的“琴”再度辨识列表简述（见表2）。

表2

洞窟编号	时代	位置	乐器类型	图像类型	备注
第55窟	宋	南壁《观无量寿经变图》左侧乐队	琴/类筝型	合奏伎乐	前有遮挡，器体较宽大，通身黑色，似乎多弦，示意性强，细节难以辨识
第61窟	五代	南壁东侧《报恩经变·恶友品》中《树下弹琴图》	琴/类瑟型	自娱欣赏	画面示意性很强，器形宽大，横两人之间，通体黑色，器体两侧不甚平直，辨识有困难。太子位器左，明显有位置错误，存疑处甚多
第85窟	晚唐	窟顶北壁	类琴器	飞天伎乐	模糊不清，不易辨识，隐见首、尾、岳山，器身黑褐
		北壁《思益凡天请问经变图》左侧乐队	琴/类琴型	合奏伎乐	位于乐队前方，器体为长方匣窄长形，面板呈黑色，有弦纹隐现，侧板朱红略宽厚，未见码、柱印迹

（续表）

洞窟编号	时代	位置	乐器类型	图像类型	备注
第85窟	晚唐	南壁东侧《树下弹琴图》	琴/类琴型	自娱欣赏	画面示意性很强，器形为窄长匣体，通体黑色，器体颈部略有波线，首方、尾弧圆，右侧榜题为琴
第98窟	五代	南壁东起	琴	自娱欣赏	“树下弹琴图”图旁榜题写有“弹琴以自娱”
第172窟	盛唐	北壁上方中右侧	类琴器	不鼓自鸣	画面太小不好辨识，器形偏小、色深、狭长成倒锥状，器身系有彩带，从外观推断疑为琴或笙类乐器
第322窟	初唐	藻井外周	筝/类琴型	飞天伎乐	画面不甚清晰，略小模糊，辨认困难，器形窄长，通体浅淡
第329窟	初唐	南壁东侧《金刚经变图》乐舞图	琴/类琴型	合奏伎乐	位于右侧乐队后方，器形浅淡，似有码、柱，前有遮挡，画面缺损不全，难以全面辨识清晰
第331窟	初唐	主室窟顶藻井	筝/类琴型	飞天伎乐	画面太小不好辨识，面板色淡，狭长，器形颈部略有曲线
第379窟	隋	东北壁上方交叉处	琴	飞天伎乐	琴器通黑，窄细，琴首略宽于琴尾，琴尾钝圆，画面示意性强，抚琴飞天乐伎形神与今弹奏形式相同
第423窟	隋	北壁西侧（阁楼中）	筝/类琴型	菩萨伎乐	器首宽大器尾窄小，器身呈浅淡色，面板可见数弦，弦下未见码、柱，总长适中，接近琴长
榆林第3窟	西夏	北壁西侧《西方净土变图》	琴/筝、瑟类	合奏伎乐	位于左侧乐队最前方，器面通黑，边侧朱红，长方匣体

敦煌壁画中横卧类弹弦乐器相关领域的研究还有待进一步深入，如第61、85、98窟南壁东侧均绘有与“报恩经变”相关的《树下弹琴图》，那么其他石窟壁画中乐器绘制的方位是否也有类似的情况存在，还需要再发现。再如，由于壁画的示意概括性较强，那么不同时期乐器形制是否有所变化，哪怕是非常细微的，也是需要有所关注的。又如，从琴曲《碣石调·幽兰》目前打谱呈现出的调式特点来看，音律特征存在着一定的特殊性，那么这种特征的由来是否与敦煌丝绸之路有一定的渊源关系也是需要思考与关注的问题之一。相关领域的研究还在继续中。

——原载《交响》2014年第1期

敦煌壁画中的服饰、造像及审美

敦煌民俗乐舞服饰图像研究

——第156窟“出行图”乐舞服饰

卢秀文

敦煌莫高窟第156窟是晚唐窟，对此窟壁画的内容均有学者做过研究[①]。诸学者的讨论基本上限于第156窟窟主、创建与建成年代关系、历史背景、家族、文化交流等方面。比较全面地应用了敦煌石窟有记年的题记，就题记中反映的史实并参考其他文献进行了研究，取得了成绩。此外，尚有学者十分重视并致力于敦煌乐舞的整理和研究，产生了有影响的成果，其中涉及第156窟[②]。还有学者对张议潮及其随从服饰有所涉及[③]，对我们研究相关内容有一定的启发。但就本窟“出行图”中的乐舞服饰尚缺专论。本文旨在以第156窟中的民俗乐舞服饰，从图像学的角度进行探讨，不妥之处，请教方家。

一、《张议潮统军出行图》、《宋国夫人出行图》乐舞服饰[④]

敦煌石窟题材丰富，内容多与佛教经典有关。然而在众多的出行图、佛传故事以及以“神”的形象出现的“经变画”、“天宫伎乐”中的乐舞菩萨等之外，还存在一种特殊的绘画题材，即“供养人画像”。供养人即石窟开凿的出资者,又称“施主”、“窟主”、“功德主”,也是石窟供礼拜的偶像和肖像。这些画像包括敦煌历代帝王、官吏、贵族、庶民，是社会最广泛的一种人物画像。在诸多供养人画像中，第156窟出行图是其代表,此图中的供养人数量之多,是其他洞窟无法比拟的。此窟南壁下部绘《河西节度使张议潮统军出行图》，榜题“河西节度使检校司空兼御史大夫张议潮统军因除吐蕃收复河西一道行图”。整个出行队伍分三大部分，前部仪卫，主要由乐舞队组成，以各分列左右的四对鼓角骑马为

---

① 李月伯编著：《敦煌莫高窟第156窟附第161窟的内容及其艺术价值》,江苏美术出版社1995年版；暨远志：《论唐代打马球——张议潮出行图研究之三》,《敦煌研究》1993年第2期；《张议潮出行图中的乐舞》,《敦煌研究》2003年第5期；陈明：《张议潮出行图中的乐舞》,《敦煌研究》2003年第5期；《关于莫高窟第156窟的几个问题》,《敦煌学辑刊》2006年第3期。

② 段文杰：《敦煌壁画中的衣冠服饰》,《敦煌研究文集》,甘肃人民出版社1982年版；董锡玫：《敦煌舞蹈》,新疆美术摄影出版社1992年版；高金荣主编：《敦煌石窟舞乐艺术》,甘肃人民出版社2000年版；王克芬主编：《敦煌石窟全集·舞蹈画卷》,香港商务印书馆有限公司2002年版；郑汝中主编：《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版；谭蝉雪编著：《敦煌石窟全集·敦煌服饰画卷》（24），香港商务印书馆2005年版；高德祥：《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版。

③ 暨远志：《张议潮出行图研究》，《敦煌研究》1991年第3期。

④ 本文以第156窟男子乐舞服饰为重点，其中涉及相关女子服饰。

图1 《张议潮统军出行图》部分（段文杰绘）

先导；随后是两面大旗及四对仪仗；继之有墨书榜题为“左马步都押衙”的五对文骑，文骑之间八名军营舞伎分为两列；后有14人组成的乐队，舞伎在笙、箫、笛、琵琶、箜篌、筚篥的吹弹中拍板着大鼓、细腰鼓前行；舞伎前有两人骑马指挥乐舞（图1）。北壁绘《宋国河内郡夫人宋氏出行图》，榜题“末国河内郡夫人宋氏出行图”。整个出行图分三部分，前部是杂技乐舞；中间是车马、乘舆、护卫和骑马出行的宋国夫人；后部是驮载饮食的驼马队。两幅出行图，规模盛大的车骑仪仗、歌舞场面，来自人民生活，是当时乐舞服饰的真实写照，是了解唐代民俗乐舞服饰的宝贵资料。

敦煌石窟中的舞乐服饰包括各民族、各阶层不同性别的人物服饰，显现出多样性和复杂性,其中第156窟出行图乐舞服饰涉及汉族和少数民族的毡帽、幞头、抹额、衣装、革带、裤、靴等。

（一）两幅出行图中均有7身奏乐男子，手拿乐器，戴小毡帽，该帽额前卷檐低，顶高，左右两侧卷起，形成三瓣叶形的卷檐毡帽，戴这种帽子之人多是北方游牧民族。

毡帽，也称“卷檐虚帽”。此帽有卷荷形和半卷形两种：一种帽檐四周卷起，顶为高屋形，称“卷荷形帽”。魏晋墓画中多有出土，河南安阳北齐范粹墓出土的一件舞蹈扁壶上，绘一幅胡腾舞表演图，图中胡腾舞者和四身舞伎都戴圆顶卷檐虚帽[①]。这种帽子最早出现在莫高窟北魏第259窟，是由毛毡制成。北朝鲜卑族喜欢用薄毡制作卷檐毡帽,《史记·匈奴传》载：“无冠带之饰，阙庭之礼。自君王以下，咸食畜肉，衣其皮革，被毡裘。”[②]表明鲜卑族服饰重实用，是由他们长期从事的生产形式、生活方式和地理环境所决定的。多年来，甘肃省清理了一批唐墓,在开元十八年穆泰墓中出土了90多件彩绘陶俑,主要类别有胡人牵驼俑、杂戏俑、仕女俑等，其中一些彩绘俑的服饰是过去很少见的。出土的三身牵驼胡人，头戴黑色卷檐帽,帽子中脊卷起的边檐部分均为白底上绘红、黑色图案。又敦煌佛爷庙出土画像砖

① 齐东方：《输入·模仿·改造·创新——粟特器物与中国文化》，《从撒马尔干到长安》，北京图书馆出版社2004年版，第27页。

②（西汉）司马迁：《史记·匈奴传》（卷110），中华书局1959年版，第2879页。

图2 第156窟《张议潮统军出行图》男子（段文杰绘）

图3 第156窟《张议潮统军出行图》奏乐男子

中的胡人，亦戴卷檐高帽，与胡腾舞图人所戴的卷檐高帽相似[①]。第二种是半卷檐形，其形类似魏晋时期的小冠,考古发现，美国旧金山布伦达治收藏的北魏宫人俑、文臣俑戴半卷檐形小毡帽[②]。隋时这种帽子所见不多，咸阳隋代萧绍墓出土一陶俑戴这种帽子，显示前低后高[③]。唐墓中又见宁夏盐池县1985年发现的唐代六胡州粟特人墓，其中一座墓室的两扇门上各刻一身胡旋舞者，左扇门上的舞者和右扇门上的舞者，身穿圆领对襟窄袖衣，腰系舞裙，臂绕巾带，双臂上举，两手相握，足踏圆毯，旋转而舞。两胡旋舞者皆戴圆顶半卷檐毡帽[④]。《张议潮统军出行图》中的奏乐男子，有6身戴的就是这种半卷檐虚帽，另有一人弹琴，戴不卷檐的小毡帽。此外，两幅出行图中还有8身男子，高鼻、深目、长胡须，也戴蓝色小毡帽，帽子左侧顺肩垂小团花图案的装饰布，尾端压在腰带上(图2)。这种帽子也是胡帽的一种，戴小毡帽的人多为百姓和下层人，并流行于军营的乐舞伎中。《唐书·五行志》载："天宝末，贵族及士民们好为胡服胡帽。"至玄宗时胡帽不仅流行广泛，式样以卷檐毡帽、貂帽、席帽、太帽、浑脱毡帽为多。晚唐敦煌出现了"胡着汉帽，汉着胡帽"的汉人与胡人之间服饰混杂的现象，上述音乐人是汉人戴胡帽（图3）。

毡帽，卷檐虚帽源于中亚粟特人，慧超在《五天竺国传》载："从大食国以东，并是胡国，即是安国、曹国、史国、石国、米国、康国……衣着叠衫……爱着白毡帽子。"[⑤]卷檐虚帽，其后在中亚地区少数民族中流行。张议潮统治时期，敦煌地区有汉人、西域人在此定居，也有不少敦煌人入居内地。各国各地商旅信使往来不断，集市交易活跃，大批的行商坐贾在敦煌从事贸易活动，使敦煌作为陆上中西交通的总枢纽，成为唐代的国际贸易市场，为此，出行图中出现戴毡帽的音乐男子就不难理解了。

---

① 甘肃省文物局编：《甘肃文物精华》，文物出版社2006年版，第116页。
② 黄能馥、陈绢娟：《中国历代服饰艺术》，中国旅游出版社1999年版，第150、511页。
③ 咸阳市博物馆文物考古研究所：《咸阳隋代萧绍墓》，《文物》2006年第9期。
④ 荣新江：《中古中国与外来文明》，生活·读书·新知三联书店2001年版，第321页。
⑤（唐）慧超原著，张毅笔释：《五天竺国传》，中华书局2000年版，第118页。

《张议潮统军出行图》中的仪卫先导部分，有分两列8名军营舞伎，其中4身和骑马的张议潮等均戴幞头。

幞头是敦煌服饰中的主要首服，亦是其贵族、百官、庶民的常服，乐舞伎也戴之，各代均有变化，其形式大体可分为：软脚幞头和硬脚幞头两类。

幞头，又称“襆头”，是一种包头的巾。隋初敦煌壁画中的男子幞头，基本上承袭北周之制，唐代的幞头，是在隋代基础上发展而来的，其形式变化不同。《旧唐书·舆服志》载：“武德已来，始有巾子，文官名流，上平头小样者。则天朝，贵臣内赐高头巾子，呼为武家诸王样。中宗景龙四年三月，因内宴赐宰臣已下内样巾子。开元已来，文官士伍多以紫皂官绝为头巾、平头巾子，相效为雅制。玄宗开元十九年十月，赐供奉官及诸司长官罗头巾及官样巾子，迄今服之也。”[①]幞头与幅巾的区别，主要是在脚上，幞头的四脚经裁制后成为带状，裹发时将前面两带包裹前额，再绕至脑后系结下垂；另外两带由后朝前，反曲折上系结于顶，故幞头又称为“折头”。《梦溪笔谈》载：“幞头，一谓之四脚，乃四带也。二带系脑后垂之，二带反系头上，令曲折附顶，故亦谓之折上巾。唐人亦谓之四脚，盖两带系脑后，两脚系颔下，取其服劳不脱也，无事则反系于顶。”[②]唐初，幞头多为平顶，高宗时期开始加高，而且巾顶出现分半，中宗至玄宗时，巾顶又流行前倾的样式。高祖、太宗两朝，幞头为常服之冠，百姓通服，此时的幞头虽多有变化，仍以软脚为主，莫高窟盛唐第194窟男子幞头两脚长加带，垂于肩臂。陕西咸阳唐代薛氏墓北壁男侍戴这种幞头[③]（图4），又见昭陵墓、新城、房陵、永泰公主墓等男子[④]。此外，莫高窟中唐幞头的两脚由软脚而变成了硬脚，并逐渐向两侧平直发展。晚唐服饰的形制又有了变化，其最为显著的是幞头巾式由分半而合一，且内衬“巾子”，戴之方便，见莫高窟晚唐第196窟男供养人的幞头。

关于幞头的源流，学界有不同的说法，认为幞头是汉服的一种，是由汉代的幅巾演变而来。据说幞头是北周武帝首创，曰“幞头”，《隋书·礼仪志》云：“用全幅皂而向后幞发，俗人谓之幞头。自周武帝裁为四脚，今通于贵贱矣。”经隋沿用而至唐，为历代所用。对此，学界则认为，幞头“不是直接继承幅巾而来，记载中已误将幞头与幅巾联系起来。对于幞头来说，幅巾仅仅起着先驱的作用，并不是原形。在形象材料中，也看不到自幅巾向幞头演变的发展序列。因此，虽然不能说幞头和幅巾毫无关联，但它们中间的断层却不容忽视。十六国以来……由于胡服，特别是鲜卑服饰的强烈影响，我国常服的式样几乎被全盘改造。这时的幞头，虽然远远地衬托着汉晋背景，却是直接从鲜卑帽那里发展而来的。”[⑤]对于这一结论，有待进一步探讨。

---

①（后晋）刘昫：《旧唐书·舆服志》（卷四十五），中华书局1975年版，第1953—1954页。

②（宋）沈括：《梦溪笔谈》（卷一），文物出版社1975年版，第8页。

③ 张鸿修：《中国唐墓壁画集》，岭南美术出版社1995年版，第78页。

④ 张鸿修：《中国唐墓壁画集》，岭南美术出版社1995年版；昭陵博物馆编：《昭陵墓壁画》，文物出版社2006年版；陕西博物馆编：《唐墓壁画珍品——新城、房陵、永泰公主墓壁画》，文物出版社2002年版。

⑤ 孙机：《中国古舆服论丛》，文物出版社2010年版，第206页。

图4 陕西唐墓男舞者戴幞头

《张议潮统军出行图》中8身军营舞伎，其中4身头裹巾，即用一条长巾围于额，后垂长带，这种裹巾的形式，称“抹额”。“抹额”，也是一种巾。“由一块较宽的布帛或长方形宽巾折叠成带式，或裁制成条状围于额，“用横帛束住发，没有顶，是一种露出发髻的巾”[①]，有的巾带系于左侧，露出带角，称之为“抹额”或“红帕首”。敦煌石窟中的吐蕃人多裹抹额，以巾包裹额头，多余部分结带。吐蕃人裹抹额受汉族之影响，但吐蕃人裹抹额的方式与汉人有所不同，吐蕃人裹抹额，帛巾宽厚，基本不见头顶，这种形式见莫高窟初唐第220窟，榆林窟中唐第25窟等。莫高窟中唐第359窟东壁男供养人裹红抹额，用较硬的锦布折叠成长条状，围于额一圈。而汉人用帛、巾，总体显得细，前后宽度一样，这种裹法与4身舞伎“抹额”相同，可见来自民间的影响。4身舞伎“抹额”是用帛折成细条状围成，前后宽度一样，由于是舞伎，为了显示装饰效果，帛巾细并垂长带作为加饰，以区别于其他裹抹额的形式。

抹额这种装束，最早由汉人用之，其后历代沿用。抹额在商代就已出现，秦汉时已作军士的首服。考古发现魏晋南北朝时期民间男子仍多用这种头饰。唐代继承了这种做法，《新唐书·食货志》载：“成甫又广之为歌辞十阕，自衣缺后绿衣、锦半臂、红抹额，立第一船为号头以唱，集两县妇女百余人，鲜服靓妆，鸣鼓吹笛以和之。”[②]文中记载,当时民间系扎抹额。抹额的包裹形式也是唐代武士的幞头，“红巾末首，裤靴握刀”，“戎装，左握刀，右属弓矢，帕首裤靴”。《中华古今注》云：“不披甲者以红绢抹其首额。……抹额，盖武士之首服，皆佩刀，以为卫从。”又《新唐书·娄师德传》载：“上元初，……募猛士讨吐蕃，乃自奋，戴红抹额来应诏。”[③]文中所指是武士的头饰。说明裹红抹额者，大多来自军营，《张议潮统军出行图》中的军营舞伎也受其影响。

（二）两幅出行图中各有7身音乐人和吹骑队、仪仗队等，均穿圆领窄袖团花开胯长袍，中袖口，腰系革带。

“缺胯”，指在袍衫两胯下开“衩”以便行动，称其缺胯袍与缺胯衫,穿这种袍服，一般多着小口裤、靴子，是杂以胡服的某些特点和窄袖而形成的一种服饰。后唐马缟《中华古今注》曰：“三皇及周

① 高春明：《中国服饰名物考》，上海文化出版社2001年版，第139页。
② （北宋）宋祁、欧阳修等撰：《新唐书·食货志》（卷五十三），中华书局1975年版，第1357页。
③ （北宋）宋祁、欧阳修等撰：《新唐书·娄师德传》（卷一百零八，列传第三十三），中华书局1975年版，第4089页。

末庶人服短褐，儒服深衣，秦始皇以布开袴名曰衫，用布者，尊女工之尚不忘本也。”[①]《新唐书·车服志》曰：“中书令马周上议：《礼》开骻者名曰缺骻衫，庶人服之。”[②]自马周改制后，“缺骻衫”在庶民中普遍流行。《旧唐书·舆服志》载，由于这种服饰甚利军旅、骑射，所以，唐时亦曾一度将其作为“在军从戎者”的服装。《张议潮统军出行图》军营中的音乐男子等袍服当指这种衣装。

《张议潮统军出行图》中的八身军营舞伎，穿长袖缺胯袍，束腰带（图5）。有学者认为，戴幞头4身是汉人，束“双髻”[③]、“高髻云鬓”[④]的4身是吐蕃人，舞蹈具吐蕃舞风，因而他们穿的亦是吐蕃服。通过辨认图像，笔者以为有两点需要商量：一、后四身不束“双髻”、“高髻云鬓”，图中并没有出现梳“双髻”、“高髻”，而是平发[⑤]裹“抹额”、垂长带（见上文“抹额”条）；二、这四身舞伎穿的不是吐蕃服，理由：长袖缺胯长袍不属吐蕃服。吐蕃袍服根据领子的形式分为三类：其一，单形三角大、小翻领，长袖，束腰，开胯长袍，见莫高窟中唐第159窟东壁《吐蕃赞普礼佛图》中一身侍臣穿白色单形三角大翻领缺胯长袍。另一身是吐蕃赞普，头戴“朝霞冠”，身穿白色单形大翻领长袍，一袖下垂，衣领、袖口用虎皮缘边，内着黑色交领衬衫，腰系革带（图6）。其二，双层三角形小翻领，束腰，开胯长袍，见莫高窟第220窟甬道南龛下，两身听法吐蕃女供养人，左起第一身，内着交领内衣，外着双形三角形小翻领黑色长袍，领上用黑线勾出领形，中宽袖。第二身头裹平形顶红抹额，着圆领粉色内衣，外着蓝色单形三角形大翻领长袍，这种翻领与前一身不同，是由两个小翻领组成三角形大翻领的，这两身女供养人，为吐蕃贵族。这类服装一般与抹额、朝霞冠、腰带、乌靴相配，是吐蕃人的主要服饰。其三，V领，左衽开胯长袍，莫高窟中唐，宋清重修的第231窟的侍女，束双童髻，穿V领长袖缺骻袍。从形象上看，是汉人着吐蕃装，这种袍服领子受汉服影响。

从上述看，前两种款式是吐蕃人的基本袍服。吐蕃袍服的翻领，有大小、单双的不同，但总体是以大双翻领为主要特征。4身舞伎的袍服不具备这三种特征。从其服饰形式看窄袖缺骻长袍，圆口领，上无云肩装饰[⑥]，束腰带，有胡服的特征。至于舞伎的长袖则是中国传统舞衣之一，是在窄袖袍衫的基础上发展而来的。张议潮统治时期，与中原政权有密切的关系，与北方的辽、西面的于阗和睦相处，友好往来，甚至结成姻亲关系，反映在舞乐服饰上仍然是既有中原汉装，也有西域胡服的特征。从唐制看，天宝以后，西北各族和中亚各国人的衣冠，随着唐王朝服制的不断改变，也受到影响，特别是小袖长袍多变为缺骻袍衫，花纹亦较前期复杂。由于吐蕃制度的限制，敦煌壁画人物画像发生了很大变化，此时，舞伎、供养人中出现了汉装和少数民族的衣装混合穿着的形式，如4身裹“抹额”垂长带的军营舞伎，

---

① （后唐）马缟：《中华古今注》，中华书局1985年版，第24页。

② （北宋）宋祁、欧阳修等撰：《新唐书·车服志》（卷24），中华书局1975年版，第524页。

③ 敦煌研究院编：《敦煌——纪念藏经洞发现一百周年》，朝华出版社2000年版，第84页。

④ 吴曼英、李才秀、刘恩伯绘：《敦煌舞姿》，上海文艺出版社1981年版，第141页。

⑤ 敦煌研究院编：《敦煌——纪念藏经洞发现一百周年》，朝华出版社2000年版，第85页。

⑥ 云肩，指在衣服肩部上缝一层有一定厚度的护肩装饰，护肩上，做成两个似云朵的图案，盖在双肩和后背，作为袍服上的装饰,称其云肩，其形似如意云头纹状。关于云肩，董小荣女士有专论，见《敦煌壁画中的蒙古族供养人云肩研究》，《敦煌研究》2011年第3期。

图5 《张议潮统军出行图》军营舞伎

图6 中唐，第159窟《吐蕃赞普礼佛图》（赵俊荣绘）

图7 《宋国夫人出行图》奏乐男子（段文杰绘）

“抹额”受汉服影响，袍服受胡服影响，这种现象沿袭至晚唐，反映出当时敦煌在吐蕃的统治下，吐蕃人和汉人在此活动。吐蕃人受汉人、胡人影响十分广泛，从服装到生活习俗、饮食方面无不涉入。尤其以唐中期更为盛行，所以多为武士、役人所穿用，晚唐承前期遗风，官宦、舞伎也以穿胡服为时尚。

《张议潮统军出行图》中的舞伎，腰系缂丝带，其中的奏乐男子、马上击鼓、吹角男乐伎和《宋国夫人出行图》（图7）中的奏乐男子均系博带。带，从形式上分为博带、钩带；从料质上分为丝带、金镂带、革带。唐代沿袭前制，多系大带。新疆维吾尔自治区博物馆藏，1973年在吐鲁番阿斯塔那206号墓出土唐代（618—907），长9.8厘米的缂丝带。缂丝织成绦带，用作女俑的束腰带。缂丝属平纹织物，织法采通经断纬的方法织成。它实际上是一种以丝为经线，各色熟丝为纬线，用结织技术织成的一种高级显花织物。此件是我国目前发现时代最早的缂丝实物[①]。博带亦称之为大带，是一种用丝帛制成，裁制成条状系在袍衫之外。初唐时在革带上还配金带，主要是官员配饰。敦煌唐代壁画中的官员，多穿红袍，腰系金带，如“出行图”中的张议潮腰带似金带，金带是唐代官员品级的一种重要饰物。这种金带不用钩而只用带扣系结，带上还有一种方形的饰片——带銙，依官员品级的不同，带銙材料分别为玉、金、银、铁等，见莫高窟初唐第203窟等。《说文·革部》载：“男子带鞶，妇人带丝。”男子除了用皮带外，有时也可系扎丝带。魏晋南北朝时期，腰带的色彩，是一种地位和身份的象征，至隋唐革带在汉族中大量出现，后唐马缟《中华古今注》载：“汉中兴，每以端午赐百僚乌犀腰带。……高祖贞观中，端午赐文官黑玳瑁腰带，武官黑银腰带。”鲜卑族及北方少数民族穿袴褶时要在腰间系一革带，称“蹀躞带”，可看出腰带是一种被人们重视的饰品。

作为配饰，带是中国服饰文化中的组成部分，它印证着敦煌历史时期的社会生活、文化发展、手工艺技术以及审美的变迁。

（三）唐代歌舞与百戏往往混在一起，有各种“竿木之戏”。《宋国夫人出行图》中的杂技表演者

① 新疆维吾尔自治区博物馆编：《古代西域服饰撷萃》，文物出版社2010年版，第110页。

图8 《宋国夫人出行图》杂技表演

图9 晚唐，第147窟女供养人（赵俊荣绘）

图10 晚唐，第147窟女供养人（赵俊荣绘）

和奏乐男子以及《张议潮统军出行图》中的奏乐、击鼓、吹角、护卫男子等均穿裤子。特别是《宋国夫人出行图》中，有惊险的杂技表演“戴竿”，其中一位力士双足开立，头上顶一竿，竿上有4人，正在表演各种倒悬体。头顶长竿者穿连衣，外套半晰，白裤乌靴。竿上4少年赤裸上体，穿犊鼻裤，攀缘作戏（图8）。“犊鼻裤”出现较早，《晋书·阮籍传》记：“北阮富而南阮贫。七月七日，北阮盛晒衣服，皆锦绮粲目；咸以竿挂大布犊鼻于庭,人或怪之,答曰:‘未能免俗,聊复尔耳!’”可见魏晋时,士人穿犊鼻裤。唐时表演杂技者的“犊鼻裤”，是继前期之风。杂技表演在我国出现较早，大同市北魏墓出土胡俑，深目高鼻，具有西域人种的典型特征。胡俑的姿势是表演杂技和演奏乐器时的动作，但乐器的模型已不存。这是一组以杂技表演为主，旁有乐队伴奏的舞乐百戏组合。其中一组为“缘樟”杂技俑，由胡俑和两童子组成。胡俑浓目高鼻，面相丰满，头戴黑色风帽，身穿红色圆领窄袖开胯长袍，袍身点缀白色花卉图案，腰系革带，足蹬黑色高靴，双腿分开与肩同宽。两童子原应处高空表演。两童子头戴黑色圆顶帽，上有中缝，全身涂红色。上身穿红色马甲，下身穿黑色短裤。可见古时的短裤不仅在庶民中流行，同时亦出现在百戏中。

裤，最早出现在商周时期。《礼记》曰：“衣不帛襦袴。”左衽窄袖、长度在膝盖上下，领、袖、襟、裾多有装饰，没有纽扣，以带束腰。这种服装在秦汉时期被称为“襦裤”。汉代以后，这种裤子传入中原，也为汉族人所接受。魏晋南北朝时期，胡服的典型服制是裤褶，被汉人采用之后，形制变得十分宽松，尤其是两裤管，大多做得宽大，俗称“大口裤”，与大口裤配套的上衣多为短襦，叫“褶”，褶和长裤穿在一起称“裤褶服”。颜师古《急就篇注》：“裤褶，重衣之最上者也。其形如袍，短身而广袖。”敦煌最早的“裤褶服”出现在北凉第275窟，又见北魏第254、西魏第248窟。北朝鲜卑族的满裆长裤分为大、小口裤,南北朝时流行于北方。孝文帝改革后，汉人也有穿小口裤，1993年在酒泉西沟发

现的魏晋墓，墓内主要是世俗生活的画面，如表现家居生活的宴饮、奏乐、弹唱、宴乐、婢女等。在M5西壁上人物画像榜题有“都伯吴才”、“童吏”、“鼓吏”、“兵胡大年”等中有着“小口裤”者。文献记载，西域的高昌和吐火罗人均有穿小口裤的习俗。《册府元龟·高昌》记载：高昌人“着长身小袖袍，小口裤”。同书吐火罗条下也记，吐火罗着小袖袍、小口裤[①]。又《异域传上·高丽传》：“丈夫衣同袖衫、大口袴、白韦带、黄革履。”[②]大同雁北师院北魏墓群出土了男侍俑身穿左衽斜领窄袖长襦，下身着窄腿裤，腰间束带，应是北方少数民族最常见的“裤褶服”[③]。

裤褶服自南北朝盛行后，至隋代仍有承袭。隋炀帝时，曾令百官从驾，皆服裤褶。《隋书·礼仪志》：“左右卫、左右武卫、左右武侯大将军、领左右大将军，并武弁，绛朝服，剑，佩，绶。侍从则平巾帻，紫衫，大口裤褶。”[④]莫高窟隋第305窟中心柱西域男子穿小口裤。唐代文化登峰造极，制度具备，即为服装一项，魏晋南北朝所未能完备的，到唐代更加成熟,这时的裤子仍多为大小口裤，晚唐莫高窟第147窟西龛两女供养人穿白色宽腿裤（图 9、图10）。甘肃出土隋唐胡人俑二身，穿虎纹小口皮裤[⑤]。由于受北方少数民族的影响，唐朝乐舞男女喜欢穿大口缚裤。《旧唐书·音乐志》载：“高丽乐工人……大口裤，赤皮靴。”又《唐书·舆服志》载：“武舞郎……豹文大口裤，乌皮靴。”又：“文武郎……白布大口裤，革带乌皮履。”据此，唐代文武舞郎皆尚穿“大口裤”，足见“大口裤”是舞蹈服装的一种，《张议潮统军出行图》中的奏乐男子穿裤与《唐书》中的“武舞郎”的“大口裤”相同。另，张议潮随从多穿裤褶服，尤其在军营中穿者较多。

裤褶之名始见于三国，吴时《江表传》云：“吕范，自请愿领都督，乃释绛褠（褠衣是礼服），着裤褶，执鞭诣阙下启事。”穿裤褶具有戎装的装束，多为匈奴人穿，汉人亦穿。王国维云：“案中国胡服如端衣深衣，袴皆在内，驰草棘中，不得烈裘敞，袴而裂敞，是匈奴之服，袴外无表，即同于袴褶服也。”[⑥]裤褶，原是北方游牧民族的传统服装和秦汉时期的一种军戎服装。北朝后期还出现了折裥缚裤的形式，褶衣的式样更多样化。唐时还以裤褶定为“朝见之服”，开元以来，百官上朝如有不穿裤褶者，还要治罪，可见这种服式在唐代的盛行。裤褶是唐代六品以下通用之服，也是帝王、随从官吏、仪卫武士所着之服。《张议潮统军出行图》中的随从穿裤，符合“从行服裤褶”的规定。

唐朝男子多穿靴子，歌舞、宫女、乘骑妇女更为喜尚，一般妇人不常穿。《新唐书·舆服志》载：“开元中，奴婢服襕衫而士女服胡服……有衣男子之衣而靴，如奚、契丹之服。”这是吸收了北方少数民族的服饰，又《异域传上·高丽传》载：“丈夫衣同袖衫、大口袴、白韦带、黄革履。”[⑦]最早采用

---

① 林健：《甘肃出土的隋唐胡人俑》，《文物》2009年第1期。
②（唐）令狐德棻撰：《周书·异域传上·高丽传》（卷十九），中华书局1971年版，第885页。
③ 刘俊喜主编：《大同雁北师院北魏墓群》，文物出版社2008年版，第144—145页。
④（唐）魏征等撰：《隋书·礼仪志》（卷十二），中华书局2008年版，第259、260页。
⑤ 同①。
⑥ 王国维：《观堂集林·胡服考》（卷二十二），中华书局1959年版，第1069页。
⑦ 同②。

靴子为赵武灵王，他在引进胡服的同时，也采用了西域人常用的靴子，直至魏晋南北朝，穿靴者仍以军人为主。从隋代起靴子被朝廷正式使用，成了官吏的常服，文武百官通用。《新唐书·车服志》载："初，隋文帝听朝之服，以赭黄文绫袍，乌纱冒，折上巾，六合靴，与贵臣通服。"唐朝的靴子多以素皮为之，见《张议潮统军出行图》中的奏乐男子等，又见莫高窟唐代第323、217等窟供养人，均穿素皮靴。这种靴子又见唐墓出土（图11），如唐代李凤墓壁画牵驼图中的牵驼人，深目高鼻，八字胡须，帽子半卷檐帽，穿白色交领小袖开胯长袍，束腰革带，足蹬红筒靴，是出土唐三彩中常见的题材，壁画中仅此一件，也是唐朝和西域频繁通商的见证[①]。唐代靴子有高筒、短靿、锦、丝等各种面料和形式，又有尖头、圆头、高头、平头多种，靴底或软或硬，还有的装饰极为细致、精巧，有的则无任何装饰。

唐代汉族、少数民族之间相互融合，文化彼此渗透，诸胡汉化和汉族胡化，因此在服饰上互相仿效，已被社会所认可。

二、从《张议潮统军出行图》、《宋国夫人出行图》乐舞服饰看唐代服制

以上论述中，除了军营中的8身舞伎的长袖与中国传统舞衣有关，其余服饰均与当时民间民俗服饰相同，所以与唐代服制有密切关系。

唐代服制的发展是一个极为重要的历史时期。唐朝服装各个阶段，按照等级制度的差别，根据男女身份、地位，衣装款式、服色料质有各种严格的规定。天子、皇太子与群臣的服饰，分朝服、公服、常服。常服则多变化，有宽袖、窄袖、圆领、折领等，与北朝服式相同。士庶中更有头戴幞头，足蹬软靴、乌皮履等。当时宫内外杂事官、女史等，均上下有制，并严格规定：上得兼下，下不得拟上，《新唐书·车服志》载："凡天子之服十四"[②]，"皇太子妃之服有三"[③]，又"群臣之服二十有一"[④]，又"命妇之服六"[⑤]。后虽由于实施上的不利，又因时势的变迁，促使唐朝的服饰在各个不同的历史时期不断改制，但《武德令》仍是唐朝统治阶级服饰制度的准则，其影响深刻而广泛，直逮宋明各朝 。唐朝初期，服饰仍多沿袭隋朝旧制，《新唐书·车服志》云："唐初受命，车、服皆因隋旧。"又曰：直至高祖武德四年（621），"始著车舆、衣服之令"，服装史上称为"武德令"。"武德令"中规定了上自帝王后妃、文武百官的服制。这是自汉明帝恢复"礼制"以来及隋炀帝"宪章古制，创造衣冠"之后所拟定的舆服制度。在我国服装史上具有重要的意义。《武德令》的形成是唐朝封建宗法制度的一个重要组成部分，是为维护其世袭封建统治而定立实施的[⑥]。随着唐朝的政治衰落，服制亦日趋紊乱。后唐宋，又

---

① 张鸿修：《中国唐墓壁画集》，岭南美术出版社1995年版，第68页，图70。

②（北宋）宋祁、欧阳修等撰：《新唐书·车服志》（卷二十四），中华书局1975年版，第511页。

③ 同②，第515页。

④ 同②，第516页。

⑤ 同②，第520页。

⑥ 周峰编：《中国古代服装参考资料》（隋唐五代部分），燕山出版社1987年版，第5页。

图11 陕西唐墓出土男子

图12 《张议潮统军出行图》吹角男子（段文杰绘）

定服饰制度，但仍是唐武德、贞观之旧制，仅是时弊而已。高祖、太宗两朝以幞头为常服之冠，贵贱通服。盛唐时男子袍衫的袖子已不像魏晋那样宽肥，衣领也不像北朝那样的翻折，而多数穿圆领、窄袖的袍衫，这便是这一时期服饰的主流。中、晚唐时唐王朝在沙州设立归义军，以张议潮为归义军节度使，败吐蕃军，恢复汉族政权，推行与内地相同的各种制度和措施，也包括服制，除了乐舞服饰，壁画中的世俗服饰亦极为特殊,这时的衣装仍有长袍款式，基本继承了开元、天宝时期的形制，又略有发展，各个阶段，按照等级制度的差别，装饰内容、服色质料有种种严格的规定。缺袴等袍衫，则以绯、紫、绿各色别等级，庶人为白色，这是由中书令马周、太尉长孙无忌的建议，为唐太宗所采纳而实施的服装。之后，在很长一段时期未曾改变 。唐末缺袴袍衫颜色稍有改变，出行图中的奏乐男女和吹角男子（图12）袍服颜色分：蓝、黑、红、黄不等就是实例。关于袍衫的纹样，《唐书 · 舆服志》载：文宗太和六年六月（626）敕三品以上许用鹘衔瑞草，雁衔绶带及封孔雀纹绫的袍衫，四、五品地黄交枝绫，六品以下常参官许用小团窠绫及无纹绫，隔织隔绫，独织等及封狮子的纹饰袍，是唐代袍衫上具有显著特点的纹饰。今发掘出土的隋唐衣料中，有不少丝织衣料上有纹样，如从新疆吐鲁番阿斯塔那古墓出土，北朝至唐代的团花图案也得到了证实。英国隗振璇编著《东亚古籍》，刊有一朵直径为7厘米，颜色为棕色、米黄、玫瑰红做成的多层彩色纸花。图版说明介绍：这是斯坦因从敦煌莫高窟藏经洞取得的[①] 。盛唐第130窟《都督夫人礼佛图》中穿男装的侍女，盘领襕衫，上描绘各种花纹，其中，都督夫人太原王氏裙上绘三瓣叶组成的团花，枝叶上绘五瓣叶组成的花蕾，红绿相间。裙上单位纹样为叶形莲瓣纹。中唐第153窟一供养男童，身穿红地绿色四瓣组成的团花衣，又见晚唐第338、196窟等。 团花纹样从隋唐至元代流行，这类服饰纹样出现较多，在敦煌石窟供养人服饰中占主导地位。

上述服装纹样与出行图中的奏乐男女和吹角男子、乐舞女子服饰图案中的团花纹样相似。因此，两幅“出行图”奏乐男女袍上的圆形团花和多瓣叶组成的莲花、梭形纹等图案，符合唐朝关于袍衫的纹样

---

① [英] 隗振璇编：《东亚古籍》，图33。参见谢生保《敦煌莫高窟发现的剪纸艺术品——兼论中国民间剪纸的渊源和发展·敦煌佛教艺术文化论文集》，兰州大学出版社2002年版，第591页。

规定，其中奏乐男子和《宋国夫人出行图》中的乐舞女子等穿的是唐时六品以下常参官许用的“小团窠绫及无纹绫”袍衫（图13）。可看出穿团花袍的奏乐男子及随从袍服上的花卉，表现出一种外圈为圆形或适合成圆形的纹样，花纹呈四周放射或旋转式纹样。从画面分析，是用植物染料印染的花纹，色彩鲜亮活泼。

唐代，汉族与少数民族往来频繁，融洽密切，自隋统一中国之后，汉族的服饰制度被重新实行，又由于长期彼此间的相互交流和统治阶级内部少数民族贵族比例的增加。许多民族服装的特点被吸取，使人们的着装风俗发生了很大的变化。

首先,唐代吸取了西北各族和中亚各国“窄袖长袍”配靴裤的习俗。唐代的靴子经中书令马周提议全部改为短靿靴，便于行事，为百官常服，时有兼用朝服。《中华古今注》载：“至马周改制，长靿靴以杀之，加之以毡及倏绦，得着入殿省敷奏，取便乘骑也。文武百僚咸服之。”《旧唐书·舆服志》载：“其常服，赤黄袍衫，折上头巾，九环带，六合靴，皆起自魏、周，便于戎事。自贞观已后，非元日冬至受朝及大祭祀，皆堂服而已。”[①]唐代男子崇尚穿乌皮靴，军营乐伎，也多着这种靴子，可见靴子已成为唐朝各民族通用的常服。唐朝服制规定佩饰革带，官吏按不同的等级规定而使用腰带，这种腰带实际上是胡服蹀躞带的遗制。隋唐官服所佩蹀躞七事，鱼、龟等物，挂在带的环下。唐初文武官员已有这种佩饰，但尚不足七事。真正佩足蹀躞带七事是在唐睿宗景云二年。出行图中的张议潮腰带上无七事，这是唐前期遗迹。沈括《梦溪笔谈》载：“中国衣冠，自北齐以来，乃全用胡服。”[②]当时丝绸之路上的特使和沟通南北经济、文化交流的使者，以及汉人都效仿胡服。京城长安更是流行一时，唐代胡服之所以能够在中原地区盛行的原因，据向达《唐代长安与西域文明》考证：“李唐起自西陲，历事周隋，不唯政制多袭前代之旧，一切文物亦复不间华夷，兼收并蓄。……开元、天宝之际，天下升平，而玄宗以声色犬马为羁縻诸王之策，重以藩将大盛，异族入居长安者多，于是长安胡化盛极一时。此种胡化大率为西域风之好尚，服饰……乐舞竞事纷泊。”[③]由于胡服的传入，逐渐被世俗制的宽衣大袖所更替，而短衣窄袖多为劳动者和卑差门所穿，乐舞服饰也受其影响，唐初西北各族和中亚各国的音乐舞蹈曾经流行于两京，敦煌是中西交通要冲，胡舞、胡服的流行是很自然的。唐代的胡服，实际上包括西域地区的少数民族和印度、波斯等国的服饰。它具有头戴毡或皮帽，衣长及膝，衣袖瘦窄，领式有圆领、翻折领等，下着大、小口裤，腰间系革带，足着靴的特点，到唐玄宗以后开始逐渐减少，第156窟“出行图”中的民俗乐舞服饰具备这些特点。

敦煌作为西部丝绸之路上的重镇与中西经济、文化交流的总汇和通往西域的特殊地理位置，早在魏晋南北朝时期，服饰文化就十分盛行，入唐以来，敦煌成为中西交流的重要通道，贸易往来不断，当时敦煌贸易市场的商品有来自中原地区,也有来自西域、印度、波斯的,还有来自吐蕃和蒙古高原的。文化方

---

①（后晋）刘昫：《旧唐书》（卷四十五），中华书局1975年版，第1938页。

②（宋）沈括：《梦溪笔谈》（卷一），文物出版社1975年版，第7页。

③ 向达：《唐代长安与西域文明》，重庆出版社2009年版，第30页。

图13 晚唐，第156窟《宋国夫人出行图》（段文杰绘）

面踏苏莫遮、胡腾舞等也是来自于西域地区的舞蹈。这些都说明敦煌地区是一个国际都会,是一个多民族居住的，为服饰发展提供了有利条件，促进了敦煌唐代乐舞服饰走向中国古代服饰辉煌灿烂的时期。

注：本文为教育部人文社会科学规划基金项目“敦煌石窟妇女妆饰研究”（编号：13YJA780001）成果之一。

唐代敦煌壁画“迦陵频伽”造像与佛教音乐美学

叶明春

在敦煌壁画中有一种鸟身人首的敦煌壁画乐伎造像，上半身为人，下半身为鸟，身体类似仙鹤，两腿修长，双翅，头部或为童子，或为菩萨形象，这种人首鸟身的图像造型在敦煌壁画中被称作“迦陵频伽”、“迦陵鸟”或“妙音鸟”。在壁画中，其手持各种乐器，或作演奏状，有反弹琵琶、吹奏筚篥、笛子等乐器，或手捧花束，或且奏且舞，这一形象被学界称为“迦陵频伽乐伎”或“迦陵鸟乐伎”①。

20世纪80年代，随着郑汝中、庄壮等先生对敦煌乐舞研究的深入②，音乐学界开始关注“迦陵频伽”，但现在所见最早的相关论述应该是1995年美国汉学家谢费的中文本译著《唐代的外来文明》③。据目前的检索统计，学界关于迦陵频伽研究的专论，当以1998年台湾华梵大学东方人文思想研究所张水财的硕士论文《佛教迦陵频伽鸟之研究》为标志。之后，敦煌研究院陈雪静2002年发表《迦陵频伽起源考》④；日本学者在2000年前后也有相关研究⑤；任平山2004年硕士论文《迦陵频伽及相关问题》；2011年孙晓辉发表《迦陵频伽的音乐属性阐释》⑥等。

此外，以郑汝中、董锡玖、庄壮、赵声良、高德祥等学者主编和参编了一大批有代表性的敦煌学专著和字辞典，如郑汝中著《敦煌壁画乐舞研究》⑦、《敦煌石窟全集·音乐画卷》⑧，高德祥著《敦煌古

---

① 伎乐，壁画中持乐器的伎乐天或伎乐人。“乐伎”是中国古代对歌舞艺人的称谓，初为宫廷、官府或显贵蓄养，后扩及社会。有官伎、官伎、营伎、家伎之分。“乐伎”指表演乐舞百戏的人，而“伎乐”则指表演的内容、音乐节目。“敦煌壁画乐伎”主要依据佛经绘制，表现天界佛国的欢乐场景，用音乐与歌舞的形式，表示对佛的奉献和礼赞，构成一种理想的“极乐世界”。此外也有一部分是表现人间歌舞、百戏及各个时代社会音乐生活的。不论何种情况，实际上都是世俗社会生活的反映，只不过反映天堂接近于宫廷，反映人间则接近于民间。

② 郑汝中:《敦煌壁画乐器分类考略》,《敦煌研究》1988年第4期;《敦煌壁画乐伎》,《敦煌研究》1989年第4期。庄壮：《敦煌壁画乐伎形式》，《音乐研究》1993年第3期。高德祥：《敦煌壁画的“鸟歌万岁乐”》，《人民音乐》1991年第1期。尽管其观点与学界普遍的观点有所区别，但其探讨的问题涉及人面鸟身的“鸟乐舞”与“鸟歌万岁乐”，故归入到本文考察的视野。

③［美］吴玉贵：《唐代的外来文明》，谢费译，中国社会科学出版社1995年版。

④ 陈雪静:《迦陵频伽起源考》，《敦煌研究》2002年第3期。

⑤［日］山本宏子：《看敦煌壁画的迦陵频伽及其乐器》，《古代文化》（五十二卷）2000年第11期。

⑥ 孙晓辉:《迦陵频伽的音乐属性阐释》,《宗风》2011年。该文从图像学和文学的视角阐释了迦陵频伽的音乐属性；从迦陵频伽图像的风格、流变、传播入手，解读迦陵频伽的文化内涵和象征意义，并将迦陵频伽的理解提升为“亚洲人追求真、善、美的至高境界”。

⑦郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社2002年版。

⑧郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版。

代乐舞》[①]等，以及丁福保编的《佛学大辞典》[②]，季羡林主编的《敦煌学大辞典》[③]等有关于“迦陵频伽”的条目。

据本文检索，至2013年8月止，以“迦陵频伽”为专题发表的研究论文约8篇[④]，以此作为关键词的论文另有17篇，相关研究论文约130余篇。通观现有成果，到目前为止有关于“迦陵频伽”的研究大多集中在介绍性质或探源性质的论述，未有探究敦煌壁画中有关于“迦陵频伽”造像与佛教哲学或佛教音乐美学之间关系的专题研究。

有鉴于此，本文不揣浅陋，力求从敦煌壁画“迦陵频伽”造像的图像学意义出发，探究迦陵频伽造像所蕴含佛经教义及其与佛教音乐美学之间的关系，就教于海内外方家，诚心以求正义焉。

一、唐代敦煌壁画中的“迦陵频伽”造像

据丁福保《佛学大词典》条目：

> 迦陵频伽，梵语kalavinlka，巴利语karavi^ka。又作歌罗频伽鸟、羯逻频迦鸟、迦兰频伽鸟、迦陵毗伽鸟。略称迦陵频鸟、迦娄宾鸟、迦陵鸟、羯毗鸟、鹞鹎鸟、羯脾鸟、频伽鸟等。意译作好声鸟、美音鸟、妙声鸟。[⑤]

又据郑汝中、董锡玖先生在季羡林主编《敦煌学大辞典》中的词条说：

> 迦陵频伽，敦煌壁画伎乐天之一。迦陵频伽系鸟身人首图形，有一些持乐器或作舞，称迦陵频伽伎乐。在莫高窟，持乐器的迦陵频伽共有八十余身。此类伎乐出现于壁画的部位是：1.数在经变画说法图中，在主尊佛的下方，礼佛乐队的两侧或前方，于水池前，曲桥或平台之上。一般作对称排列。与礼佛乐队相似，有时单独成为一组，只是阵容略小，往往中间一、二身作舞，左右各一、二身手持乐器伴奏。有些大型经变画，还有设两层迦陵频伽乐队的。也有不持乐器、单纯作舞蹈飞跃的姿式。2.经变画说法图佛的周围，在壁画两侧边沿处，一般左右对称。3.现于藻井的中心。4.现于佛龛之内。5.极少数飞天伎乐亦带有双翼，如

---

① 高德祥：《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社2008年版。

② 丁福保编：《佛学大辞典》，文物出版社1984年版。

③ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，江苏古籍出版社2002年版。

④ 除上述论文外，另有高德祥《敦煌壁画的“鸟歌万岁乐”》，《人民音乐》1991年第1期；田青：《从“广陵散”到迦陵频伽——中国佛教音乐谈丛》，《佛教文化》 1992年第1期；聂鸿音：《迦陵频伽在西夏王陵的象征意义》，《宁夏师范学院学报》2007年第1期。

⑤ 同②，第830页。

第180窟，飞天与迦陵频伽同时出现。[①]

郑汝中先生在本条目中说，敦煌莫高窟共有“迦陵鸟乐伎80余身”，但本文据现有出版文献的初步统计，其数量远远超过了这一数字。另外，郑汝中先生在2002年出版的《敦煌石窟全集·音乐画卷》中说道：敦煌壁画中，隋代莫401藻井“最早的迦陵频伽伎乐”，[②]其又在《敦煌壁画乐舞研究》第45页中说：“迦陵鸟在敦煌壁画中出现较晚，始见于唐代，即经变画的成熟时期。”[③]郑先生的研究在这里有一个出入，迦陵频伽乐伎最早是出现在隋代还是唐初的问题。为此，本文通过比较，认为在敦煌壁画中最早出现“迦陵频伽乐伎”造像应确认为莫高窟第401窟中的一身迦陵频伽造像（见图1）。

“图中四飞天和四凤相间绕大莲花飞翔，气氛热烈。凤鸟中有一身为人首鸟身，是目前莫高窟发现迦陵频伽鸟最早的图形。四飞天分别演奏直项五弦、横笛、曲项五弦和笙。”[④]

可以注意的是这身迦陵频伽乐伎都作飞翔状，与唐代的迦陵频伽乐伎大多站在地面的造像有所区别。敦煌“迦陵鸟伎乐”是各时期壁画说法图中的护法神，人首鸟身，表示对佛的守护和礼赞。

“阿弥陀佛经变画”在敦煌壁画中较为普遍[⑤]。而其中的“迦陵频伽”在佛经中原为印度神话中的“美音鸟”、“妙音鸟”。如《正法念经》云：“山谷狂野，其中多有迦陵频伽，出妙音声，如是美音，若天若人，紧那罗等无能及者，唯闻如来之声。”而净土宗所指“极乐世界的诸种音声，皆如梵音清净，能令闻者顿息热恼，明心见性。阿弥陀佛西方极乐世界名声远播十方世界，十方众生闻到阿弥陀佛极乐世界名字，至心信乐，欲生彼国，十念乃至一念，即可往生。一俟生彼土，花开见佛，悟无生忍，得不退转，究竟成佛。证知阿弥陀佛极乐世界妙声功德之殊胜。此以国土名字为佛事，安可思议”[⑥]。传说当年释迦牟尼在父邸园精舍修行时，迦陵鸟围绕其间，且歌且舞，妙音模拟其声，奏“迦陵频曲”，阿难传之，成为“林邑八乐”之一。在经变画和佛传画中有许多佛教故事，经过世世代代的描绘，最后形成程式构图，趋向符号性质。诸如文殊、普贤变，在狮子大象旁画有行进的乐队等。为便于认知，本文选取初唐、盛唐、中唐（吐蕃占领时期）和晚唐其中较为典型的迦陵频伽造像作如下陈述。

---

① 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第267页。

② 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第142页。

③ 郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社2002年版，第44—46页。

④ 同②。

⑤ 参见郑汝中《佛国的天籁之音》，上海人民出版社2007年版，第111页。

⑥ 引自魏磊（释大安）《净土宗教程》，宗教文化出版社1998年版，第220页。我国约在2世纪晚期出现西方净土信仰，4世纪中期开始出现无量寿佛造像。在敦煌现存最早的有纪年的西方净土资料是敦煌遗书《金光明经》。

图1 隋代，莫高窟第401窟窟顶藻井图形，方框内有一身迦陵频伽乐伎[①]

图2 初唐，莫高窟第386窟“阿弥陀经变”大型乐队中的“迦陵频伽”[②]

（一）初唐时期的“迦陵频伽”造像

初唐[③]有代表性的“迦陵频伽”造像大都出现在《阿弥陀经变图》中，主要表现于莫高窟第386窟、第372窟和第329窟等阿弥陀经变壁画中。笔者依据现有出版或发表的成果，搜寻出初唐“迦陵频伽”造像中的5身加以观察与分析。

1.第386窟“阿弥陀经变”大型乐队中的“迦陵频伽”造像

第386窟始建于初唐（675，上元二年），[④]莫高窟第386窟“阿弥陀经变”大型乐队的造像（图2）。

乐队分上下两层，乐伎均坐于花毯上，上层两组12人面相对，分别演奏腰鼓、琵琶、筝、箜篌、笙、拍板、竖笛、横笛、排箫、鼗鼓、鸡娄鼓等，其中琵琶形似三角形，直项和琴头一样宽，方头。下

① 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版。

② 同①，第91页。

③ 初唐，指唐武德元年李渊父子建立唐朝到长安四年（618—704）期间的敦煌石窟艺术。在莫高窟新建46窟。初唐石窟可分武德（618—626）、贞观（627—649）、高宗（628—683）及武则天（650—704）四期。武德时期东西交通尚未畅通，石窟形制与绘塑制作仍沿袭隋末，以覆斗形窟顶双层为主。佛、菩萨额颅方圆、表情庄重、衣褶简练流畅，装饰纹样除沿用忍冬纹外，还出现大量的莲花葡萄纹。反映净土思想的阿弥陀净土变、维摩诘经变增多，弥勒上生与下生经相结合，出现了弥勒上下生经变。详情请参见季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第40页。

④ 季羡林主编:《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第938页。

层乐队8人，面向前，演奏乐器有竖笛、琵琶、拍板、横笛、腰鼓和笙。[①]舞台下正中有一身“迦陵频伽”造像，其身体似仙鹤翅膀张开，两腿细长有爪，头为童子，作舞蹈状。

按佛教的说法，释迦牟尼佛是此娑婆世界现在佛，药师佛是东方净琉璃世界现在佛，阿弥陀佛是西方极乐世界现在佛。“阿弥陀佛”又称“无量清净佛”、“无量光佛”、“无量寿佛”等，他是西方极乐世界的法王，与观音菩萨、大势至菩萨合称“西方三圣”。东晋时，慧远在庐山东林寺建立莲社，提倡专修该往生净土的念佛法门，东晋西行求法高僧法显东返，大力宣扬弥勒，至隋唐才真正形成为净土宗派，专修净土往生法门。净土宗的创宗代表人物是昙鸾、道绰和善导[②]。《阿弥陀经》又称为《无量寿经》、《小无量寿经》、《小经》，是印度大乘佛教经典，中国佛教净土宗所依据的三部经典之一。此经主要称颂西方极乐净土之种种美妙庄严、种种功德，无有众苦。劝导信徒执持阿弥陀佛名号，一心不乱，往生彼国，安享诸乐。依此经创作的敦煌经变画中，往往以诸多画面展现西方极乐净土的美好，其中乐舞场面是非常重要的组成部分。

2.第372窟南壁《阿弥陀经变图》中的“迦陵频伽”造像

初唐第372窟开凿的时间约在618—704年之间[③]。南壁绘有《阿弥陀经变壁图》，其中有两身“迦陵频伽”造像，身体向背后卷曲，头顶有尖角与背光，翅膀朝下，羽毛向内卷曲，尾巴向上折起，呈浑圆卷曲的卷草纹。

唐初，壁画中的迦陵频伽逐渐增多，弹琵琶的迦陵频伽，头戴实冠，有头光，臂生美丽的双翅，凤爪凤尾，横抱琵琶，一手用拨弹奏，一手在琴头处按弦。琵琶梨形直项，有缚手、捍拨和月牙形凤眼。一身站立的弹奏琵琶的迦陵频伽乐伎（图3）。

同在第372窟南壁另外一身飞翔中吹奏排箫的迦陵鸟乐伎，鸟身成“V”字形，似在飞翔，排箫宽大，管数多，中间有匝，作演奏状，也很有动感。

3.第329窟《阿弥陀经变图》中的“迦陵频伽”造像

如前所述，弥勒信仰在中国流行较早， 4—5世纪初，随着弥勒三经，《成佛经》、《下生经》与《上生经》先后翻译成汉语后，弥勒信仰日盛。东晋名僧道安及其弟子法遇等信弥勒，誓生兜率，专修往生阿弥陀佛极乐净土的念佛法门，其义旨是以修持者的称名念佛为内因，以阿弥陀佛的愿力为外缘，内外相应，祈求死后往生西方极乐世界。

第329窟北壁的《阿弥陀经变图》也是依据《佛说阿弥陀经》绘成的。该窟开凿于初唐，其北壁所绘“弥勒经变”画面，在绿色的宝池上建有七座华丽的平台，台上楼阁耸立。阿弥陀佛位居中央，结跏

---

① 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第91页。

② 学术界一般认为，唐代道绰（562—645）和善导（613—681）正式创建净土宗，以《无量寿佛经》、《观无量寿佛经》、《阿弥陀经》为主要经典，其修行方法极为简便易行，常念“阿弥陀佛”的名字即可。净土宗缺乏理论上的贡献，但自隋唐以来因适合社会下层的需要，在中国流传也十分广泛。

③ “《内容总录》确定618年至704年间凿建四十六窟”，其中包括372窟。详情请参见季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第9页。

图3 初唐，第372窟南壁“迦陵频伽”乐伎造像[①]

图4 初唐，莫高窟第329窟《阿弥陀经变图》，舞台U字形左右两侧各有一身“迦陵频伽”造像[②]

趺坐，双手作法印，身着通肩袈裟，神态庄严慈祥，作说法相。两侧有观音、势至两菩萨。《阿弥陀经变图》描绘阿弥陀净土世界的种种美妙情景，上部为《上生经》的内容，描绘净土世界的琼楼玉宇，平台间七宝水池，碧波荡漾；[③]下部为《下生经》的内容，左右两侧各有乐队，中有舞蹈，下部台子U形口两侧各有迦陵频伽站立（图4）。

（二）盛唐时期的“迦陵频伽”造像

盛唐时期是指唐神龙元年至建中二年，即705—781年间。这个时期在莫高窟一共兴建了97窟。[④]其关于盛唐迦陵频伽的造像大致共有14组[⑤]。本文仅选取其中涉及有迦陵频伽造像的5组加以推敲与研究，这5组包括：开元期的第445、45窟；天宝期的第172、180窟；至德元年（756）时期的第148窟等。其基本情况近似于初唐的情景，迦陵频伽乐伎大多初出现于“阿弥陀经变”，即阿弥陀“说经”的场所，部分也出现在《观无量寿经变图》中，容下分述之：

1.第445窟中的“迦陵频伽”造像

第445窟建于盛唐。主室南壁之为巨型“阿弥陀经变”，其内容、布局与其他同类题材略异。盛唐

---

① 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第143页。

② 图片源自敦煌研究院《中国石窟·敦煌莫高窟·第一辑·329窟》第12幅，甘肃人民美术出版社1990年版。

③ 敦煌研究院：《中国石窟·敦煌莫高窟》（第二卷），甘肃人民美术出版社1990年版，第5页。

④ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第40页。

⑤ 敦煌壁画中迦陵鸟乐伎共有54组，其中唐46组（初唐3组、盛唐14组、中唐15组、晚唐14组），五代6组，宋2组。详情请参见庄壮《敦煌壁画乐伎形式及其价值》，载林宝尧、关友慧主编《中国敦煌学百年文库·艺术卷》，甘肃文化出版社1999年版，第399页。

图5 盛唐，莫高窟第445窟《阿弥陀经变图》北壁（局部），方框内两身“迦陵频伽”造像[1]

图6 盛唐，第45窟北壁“迦陵频伽”造像[2]

莫高窟第445窟《阿弥陀经变图》南壁（局部），下方两身迦陵频伽造像（图5）。图中两身“迦陵频伽”，一身吹笛，一身弹琵琶，或一脚在前一脚在后的姿势站立，羽毛呈三层颜色组成的M形，或双羽锋向下，尾分成三片弯曲向上。

南壁上方有帝释所施之二珠柱以示昼夜常照，中部左右各一幢幡式高台，犹如《抵垣寺图经》中之经台与钟台，台上各有一组乐伎击鼓奏乐，乐器有横笛、箜篌、琵琶、箫、笙、羯鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、鼗、铙，演奏者应和着鼓乐拍节作扭摆舞动状，形体比例特小，与周围千姿百态之菩萨造像相映成趣。

2.第45窟“迦陵频伽”造像

第45窟建于盛唐。洞窟前室残存五代时期所绘观音、毗沙门天王赴会等壁画，因多年暴晒，色线有所褪变。两道南、北壁及顶，存五代时期所绘经变、佛教史迹画及瑞像图等。主室窟顶藻井绘团花井心：北壁《观无量寿经变图》绘有一身较为清晰的“迦陵频伽”造像（图6）。

第45窟北壁正中绘制极乐世界图，中央是佛在说法，四周围绕听法的圣众，两侧有观音、大势至两大菩萨相对而坐。佛的身后是象征着极乐世界的富丽堂皇的宫殿楼阁，殿堂之周以回廊相通，前面则是建在七宝水池上的平台，右侧有7人乐队，迦陵频伽造像在其后右上角。右侧还有迦陵频伽乐伎正在吹奏，其他乐伎神态专注，丰腴的面部略微发胖，表情十分丰富，头戴花冠，配饰璎珞臂钏，斜披天衣，裙裤宽大，坐方毯上演奏，可见乐器有鼗鼓、娄鼓、都昙鼓、箜篌、曲项琵琶、排箫、筚篥等，图中还

① 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第92页。

② 郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社2002年版，第16页。

图7　盛唐，第172窟北壁《观无量寿经变图》中的“迦陵频伽”造像①

图8　盛唐，第148窟东壁北侧《药师经变图》（部分）中的两身“迦陵频伽”②

有鼗鼓和鸡娄鼓并奏的情形。两侧有凤凰、孔雀等祥禽作瑞默状。所有情形似与《阿弥陀经变图》描述的内容相近。

3.第172窟北壁《观无量寿经变图》中的“迦陵频伽”造像

第172窟南壁中的“迦陵频伽”造像很有特色，与其他经变画中所绘不同，常见的造像中，迦陵频伽一般出现在说法图乐队的前方或两侧，而第172窟的这身迦陵频伽乐伎则立于左侧大殿回廊中，正作吹奏横笛状，其展开的双翅和竖起的鸟尾都很富有律动感（图7）。

北壁《观无量寿经变图》左侧一角，也有一身迦陵频伽乐伎，该乐伎与平台上听法的菩萨天人相对，正作笙的演奏状。菩萨形象丰腴健美，气氛肃穆，格调高雅。

4.第148窟东壁、北壁和南壁中的迦陵频伽乐伎造像

莫高窟第148窟建于盛唐。拱形顶窟，前室南厢置石碑一座，碑南北向，南向为唐大历十一年（776）镌刻的《唐宗子陇西李氏再修功德记》，故本窟又称“大历窟”和“李家窟”。主室窟顶画千佛。东壁门上绘千手千眼观音，北门是东方药师变，门南为观无量寿经变。西壁长佛坛上塑涅槃佛（身长14.5米）及佛弟子、天人、各国王子、佛姨母、菩萨等举哀像72身（西夏重修），画涅槃经变③。盛唐时期，由于净土思想与涅槃学说的盛行,盛唐1、2窟绘有大唐经典经变，148窟东壁北侧“药师经变”的一个部

① 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第114页。

② 图片源自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷第38图，甘肃美术出版社1990年版。

③ 详情请参见季羡林主编《敦煌学大辞典》中万庚育先生撰写的条目，上海辞书出版社1998年版，第56页。

分，在画的右侧，有一身双首“迦陵频伽乐伎”[①]，演奏的乐器好似新疆维吾尔族乐器冬不拉（图8）。

在莫高窟第148窟东壁南侧，正中平台上也绘有两舞伎在对舞，左右两侧平行并列四组乐队，下方平台朱栏旁，迦陵频伽和共命鸟相对弹琵琶和阮（图9）。

东壁《药师经变图》中，四组乐队一共有30人，中间两组前排为弹拨乐器，后排为吹奏乐和拍板。侧面一组前排为打击乐器，后一排吹奏乐器和拍板。图中体现了经变画中体系庞大、错落有致、繁而不乱，每个板块都蕴藏着耐人寻味的佛经故事。

莫高窟第148窟东壁，《药师经变图》正中，还有两身迦陵频伽乐伎。中上半部分，有两乐伎动作刚健，手持长练当空舞；下半部分，在方宝池双梯上方也有两身人首鸟身的“迦陵频伽”造像，仔细分辨可见两身迦陵频伽伎乐分别提起右腿相对而立，脚爪均有向前试探之势，这一微小的刻画便赋予绘画以独特的律动感。一身迦陵频伽在演奏琵琶，另一身双手打开，掌心相对，口部张开，似在歌唱，两两相对好似用琵琶为歌唱伴奏。

此外，在莫148窟南北两壁龛佛像的背光处还画有伽陵鸟乐伎。南壁背光一组伽陵鸟乐伎演奏横笛、竖笛、笙、琵琶；北壁背光一组伽陵鸟乐伎已模糊不清，能辨认者有横笛、竖笛、琵琶等乐器。

5.第180窟南壁《观无量寿经变图》中的迦陵鸟乐伎

第180窟建于盛唐，完成于吐蕃统治敦煌时期。覆斗形窟、窟顶藻井西、北披存盛唐画卷草、团花、菱格纹、花瓣、璎珞铎铃垂缦（变色），中唐画茶花环枝井心。万庚育认为，第180窟中，“东壁之八坐佛、五菩萨、观无量寿经变，南壁之药师经变、观音，北壁之观无量寿经变，均为中唐所绘。南壁像旁有‘观世音菩萨弟子阐日荣为慈亲蕃中隔造’题记。两期壁画色调迥然不同，盛唐壁画大部变色，中唐壁画除色度稍褪外，多未变色：盛唐佛弟子身着饰花田相架装，完沿亦多绘百花蔓草纹样，中唐则极少见”[②]。

第180窟北壁之《观无量寿经变图》所绘一身迦陵鸟乐伎造像。该造像人首鸟身，鸟翅自然下垂，鸟尾成“S”形，双手持拍板对击（图10）。

图10中的迦陵鸟乐伎造像来源于北壁《观无量寿经变图》，从中可辨迦陵鸟手持的“拍板”由大小一样的七枚长条板块组成，上端用绳索系连。图像中动感凸显，似在演奏拍板。

（三）中唐时期的“迦陵频伽”造像

中唐时期，指吐蕃统治敦煌时期（唐建中二年到大中二年，即781—848）的敦煌石窟艺术，在莫高窟新建55窟。吐蕃王朝于天宝以降尽取河西诸郡以后，苦攻敦煌10余年，未克。最后，敦煌民众“粮械

---

① 郑汝中主编《敦煌石窟全集·音乐画卷》中认为这是一身“共命鸟乐伎”，香港商务印书馆2002年版，第198页。

② 详情请参见季羡林主编《敦煌学大辞典》中万庚育先生撰写的“第180窟”条目，他认为“北壁之观无量寿经变”应是中唐所绘，理由是中唐绘画比较“盛唐壁画大部变色，中唐壁画除色度稍褪外，多未变色”，笔者存疑。上海辞书出版社1998年版，第56页。

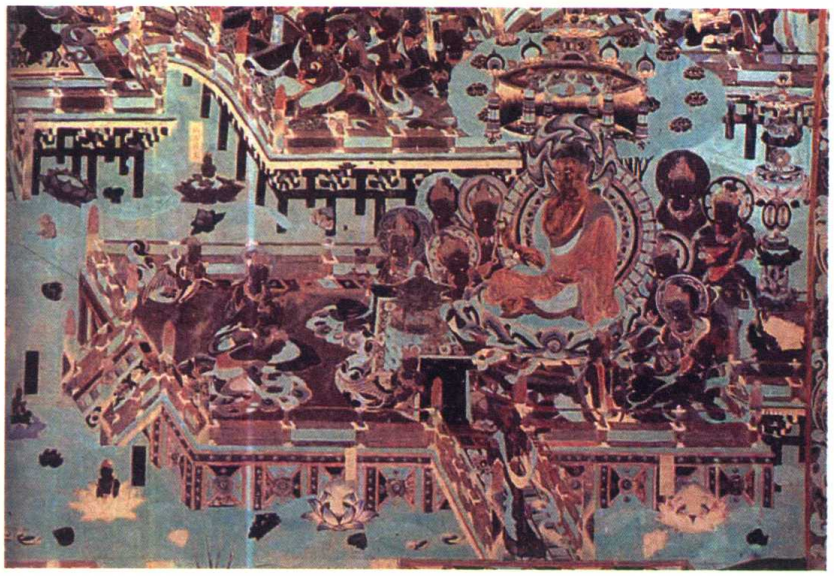


图9　盛唐，第148窟东壁南侧《药师经变图》（部分）中的两身“迦陵频伽”①

图10　盛唐，第180窟南壁的“迦陵频伽”造像②

皆竭”，始以“毋徙佗境”为条件接受吐蕃统治，因此，汉民仍聚居原地，未遭遣散分割。加之吐蕃赞普崇尚佛教，故而此时敦煌艺术仍承袭汉唐传统并得到继续发展。现举其中莫高窟第360、148窟和榆林窟第25窟为例。

1.第 360 窟藻井中的“迦陵频伽”

第360窟位于莫高窟南区中段下层，虽无明确的造窟功德记和文献记载，但从洞窟形制、壁画内容和艺术风格看，其营建时间应在盛唐时期。主室覆斗顶，藻井井心为一朵卷瓣莲，莲心绘迦陵频伽（见图11），迦陵频伽怀抱曲项琵琶，展翅飞翔于彩云迦陵频伽之间。大多迦陵频伽造像都在乐队前面或两侧站立，而这一身迦陵频伽乌乐伎则是在飞翔中演奏琵琶。

该迦陵频伽造像，左手持琵琶，右手作演奏状，头梳高髻，两鬓各束一长髻飘于空中，羽翼与盛唐莫高窟第445 窟南壁《阿弥陀经变图》中的迦陵频伽极为相似，皆由三层不同迦陵频伽色彩的羽毛组成，其羽锋弯曲上翘形成“V”字形，而尾部为卷草纹构成的团花形，较盛唐时的迦陵频伽的“S”形卷草纹尾更具对称美，翅膀与尾部组成一个完整的“C”形并向内弯曲，这是一身构图比较紧凑并具有飞翔意境的迦陵频伽造像。

2.榆林窟第25窟南壁《阿弥陀经变图》中的“迦陵频伽”乐伎造像

榆林窟第25窟弥勒变中有古藏文题记和吐蕃男子与汉族女子的婚礼图，可知该窟建于吐蕃占领瓜州而尚未占领沙州之间，即大历十一年（776）至建中二年（781）间。主室顶部塌毁，前室五代时重修，

---

① 图片源自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷第38图，甘肃美术出版社1990年版。

② 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第145页。

图11 中唐，第360窟藻井中的“迦陵频伽”造像[①]

图12 中唐，榆林窟第25窟《阿弥陀经变图》南壁（局部）的“迦陵频伽”造像[②]

原作保存十分完好。[③]图像清晰度也比其他普通壁画为佳（图12），这是榆林窟第25窟《阿弥陀经变图》南壁中迦陵频伽造像中最有影响的一幅壁画。中间的舞者神情专注，凝视迦陵频伽乐伎琵琶演奏的神态。右侧4位演奏乐伎神情各异，第一位乐伎手持拍板，从右侧微笑仰视迦陵鸟乐伎；第二位乐伎眼睛平视迦陵频伽，手持排箫作协奏状，看似神情专注；第三位乐伎手持横笛正吹奏，眼睛往左下侧斜视，右耳作倾听状；第四位乐伎，眼睛对视另一四人组乐伎，手持箫作演奏状。其景象活灵活现，迦陵鸟演奏直项方头琵琶，从每一个细节可感知到，壁画艺术家通过人物表情所传达出来的种种内涵。

榆林窟第25窟内容丰富多彩。东壁密教“八大菩萨曼荼罗”，南壁“观无量寿佛经变”，西壁门两侧“文殊变”、“普贤变”，北壁为“弥勒变”，在经变两侧还有观音、势至、地藏等菩萨单身像。前室东壁南北相对为毗琉璃天王和毗沙门天王，守卫佛国。其中第25窟经变中的“弥勒变”和“观无量寿经变”也是敦煌经变中最精美的作品之一。

3.第159窟南壁无量寿经变画中的“迦陵频伽”乐伎

第159窟建于吐蕃统治晚期，覆斗形窟。前室西壁在西夏壁画下剥出吐蕃统治时期所绘南北天王，南壁残存阿弥陀净土变。郑汝中先生认为，这是“观无量寿经队形新颖的乐队”，“八身乐伎两列向背而坐，分别面对舞技伴奏，这种别开生面的构图很新颖。演奏乐器有曲项琵琶、笙、排箫、拍板、筝、

---

① 图片源自郑汝中、董玉祥主编《中国音乐文物大系·甘肃卷》第126幅，大象出版社1998年版。

② 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第111页。

③ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第57页。

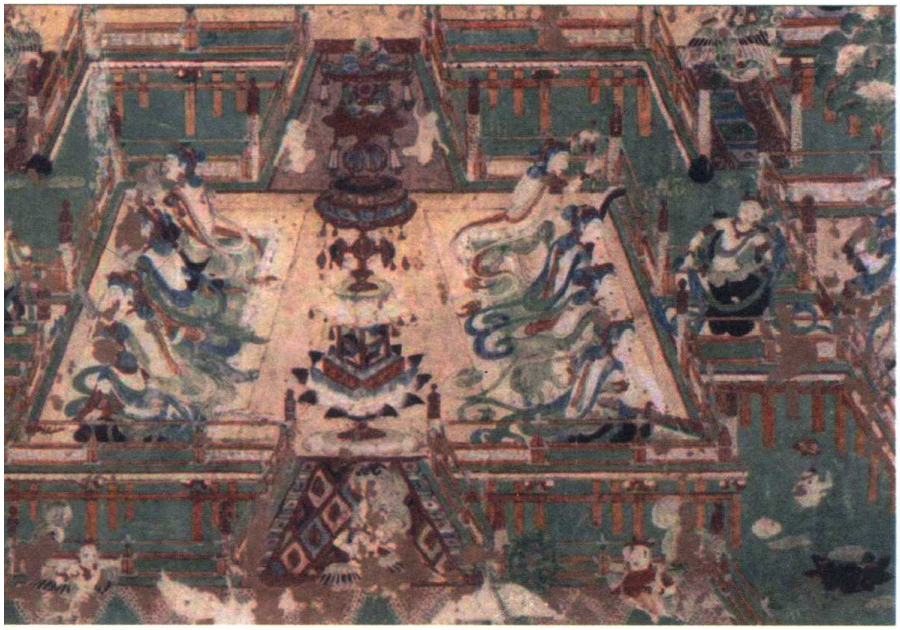


图13　中唐，第159窟南壁的“迦陵频伽”造像[①]

图14　第159窟的“迦陵频伽”线描图（吴曼英绘）

竖笛、箜篌和铙。击铙乐伎左手在上，右手在下持铙上下对击。”[②]5身迦陵频伽乐伎，其方位和构图与盛唐时期的经变画截然不同（图13）。

舞台正中的一身乐伎双手举过头并结莲花手印（图14）。[③]

段文杰先生对第159窟的评价说：“本窟线描具有较高水平，其兰叶描尤精，起笔落毫，起承转合，皆与形象融为一体；色彩运用也由盛唐的绚丽灿烂、金碧辉煌逐步转向清淡雅逸、素静爽朗。本窟是形象、线描、色彩三者和谐统一、具有时代新风的重要洞窟。”[④]确实，莫高窟第159洞窟开创了在同一幅经变画中出现5身迦陵频伽的风尚，这种风尚在晚唐及五代时期也都很普遍。中唐的其他经变画，如第231窟等经变画中，还有许多迦陵频伽乐伎造像，由于本文篇幅的限制，这里就不一一列举了。

（四）晚唐时期的“迦陵频伽”造像

晚唐时期是指从唐大中二年到天祐四年，即从848年至907年期间的敦煌石窟艺术。这个时期在莫高窟新建71窟。从建中二年（781），吐蕃攻占沙州（敦煌），统治68年。直到大中二年（848），张议潮率军起义归唐。并相继克复了瓜州及河西、伊西、北庭地区。唐王朝于大中五年授张议潮归义军节

---

① 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第114页。

② 中唐莫高窟第159窟南壁，详情请参见郑汝中主编《敦煌石窟全集·音乐画卷》“观无量寿经队形新颖的乐队”，香港商务印书馆2002年版，第114页。

③ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第267页。

④ 同③，第59页。

图15　晚唐，第85窟西披“迦陵频伽”造像[①]

图16　晚唐，莫高窟第196窟中的5身“迦陵鸟乐伎”[②]

度使职，敦煌又回归大唐直至唐亡。这个时期的敦煌艺术，交织着中原影响、吐蕃烙印和敦煌地方色彩诸种因素。石窟形制开始出现中心佛坛型大窟，窟四壁及顶绘经变画多达10余种，且出现通壁巨幅经变，大者有40平方米左右。[③]其有迦陵频伽造像的代表石窟有莫第12窟顶北披、第85和196窟南壁、第156和61窟等。

1.第85窟中的“迦陵频伽”

第85窟是归义军第二任都统僧翟法荣的功德窟，开凿于咸通三年（862）至咸通八年（867）。第85窟营建于9世纪中叶，正是禅宗在敦煌僧俗中广泛流行的时期，而翟法荣即是一位兼信南北二宗的禅师。第85窟中的“迦陵频伽”造像，飞翔中作箫管演奏状（图15）。

此外，第85窟东披、南壁东起第二铺中下部，以及北壁西起第一铺中部均有迦陵鸟图，其中茶花卷凤鸟纹中有一迦陵频伽鸟，双手高举钹对击，极具动感。迦陵频伽与飞天和不鼓自鸣乐器相围绕的构图也不多见，伴有飞天演奏横笛、琵琶、筚篥、排箫、笛和钹的各种造像。第85窟主室南、北、东三壁经变画下，各绘三或四幅条形屏风画，内容为其上部相应经变之各品故事画。可见晚唐时期经变画的世

① 陈雪静提供图片。

② 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2002年版，第146页。

③ 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第42页。

图17 晚唐，莫高窟第61窟南壁中的5身“迦陵鸟乐伎”[①]

俗性，生活气息浓郁，此窟经变画也有不少精彩画面，如弥勒变中的“婚礼图”、法华经变中的“作战图”以及药师经变中的“放生图”等。

2.第196窟南壁阿弥陀经变画中的“迦陵频伽”

第196窟南壁阿弥陀经变画中的迦陵频伽，共5身，中间一身为双首鸟身的迦陵频伽，作反弹琵琶琴状[②]，左右两侧各有两身迦陵频伽（图16）。

第196窟建成于咸通八年（867），龛内塑阿弥陀佛一铺七事，北壁画药师变、天请问经变各一铺，南壁画阿弥陀经变、弥勒变各一铺。晚唐时期，由于净土宗的进一步普及，经变画中对迦陵频伽鸟乐伎的崇尚及中唐晚期以来有了新的变化，5身迦陵频伽乐伎不再作为乐队的陪衬，而直接进入表演的态势。其表演形式，也是中间有一个主奏乐伎，周围有4身迦陵鸟乐伎伴奏。迦陵鸟从一身单个乐伎作为乐队的陪衬或协奏的造像，逐步转向多身乐伎同时出现的状况。这是一个值得注意的现象，第196窟之后，五代时期的迦陵频伽鸟造像以多身同时出现，并出现以迦陵频伽乐队表演形式展示的情况。郑汝中先生在《敦煌石窟全集·音乐画卷》一书中对晚唐迦陵频伽造像的介绍似乎只到第196窟为止，未见作进一步延伸。在本文写作过程中，发现敦煌经变画中从中唐莫高窟第159窟开始，出现在同一幅经变画中有5身迦陵鸟乐伎同时展现的情况。多身迦陵频伽伎乐的同时出现成为晚唐后经变画的主流风尚。王克芬主编的《敦煌石窟全集·舞蹈画卷》收录第61窟中五代时期的一幅迦陵频伽乐舞图。“五身人首鸟身的迦陵频伽，有的弹琵琶，有的击拍板，有的吹笛、箫，正在佛前奏乐起舞。”[③]（图17）

敦煌乐舞壁画中礼佛乐队所持的乐器，种类繁多，显然是考虑到乐队编制与乐手排列，及其音响效果的。本文注意到了这五身迦陵频伽乐伎的排列，主奏琵琶在正中，左侧前方为横笛，右侧前方为箫，

---

① 王克芬主编：《敦煌石窟全集·舞蹈画卷》，香港商务印书馆2001年版，第207页。

② 郑汝中主编：《敦煌石窟全集·音乐画卷》第129幅画的说明作“反弹葫芦琴”，笔者疑误，香港商务印书馆2002年版，第146页。

③ 同①。

后侧左右各有一身手执拍板，作演奏状，且“正在佛前奏乐起舞”。也就是说其演奏目的仍然是供养佛，体现出五代时期世俗礼佛乐队的新面貌。也就是说，这些造像都是供养人或画工依照世俗乐伎和佛经传说中想象出来的。当时的人们将这种人首鸟身的乐伎作为佛界——净土界的使者与世俗音乐及其当时敦煌艺术家们丰富的想象链接在一起，传达着佛教音乐美学所特有的审美观念和佛经信息。

二、东晋至隋唐佛经中的“迦陵频伽”与净土信仰

迦陵频伽，梵语kalavinlka，巴利语karavi^ka。东晋至隋唐的中文佛经中，迦陵频伽又被译为“歌罗频伽”、“歌罗频伽”、“迦兰频伽”、“羯罗频迦鸟”、“迦陵毗伽鸟”等。其略称为“迦陵频鸟”、“迦娄宾鸟”、“迦陵鸟”、“羯毗鸟”、“鹞鹎鸟”、“羯脾鸟”、“频伽鸟”、“羯罗”等，意译为“好声鸟”、“美音鸟”、“妙声鸟”、“妙音鸟”等。[①]

据郑汝中先生的研究，敦煌经变画是“将佛经的文字，变成图像，用绘画来图解佛教的教义。……莫高窟绘有音乐内容的佛经有27部，主要集中在反映佛国净土歌舞升平内容的净土经变画中。其中绘得最多的是药师经变（64铺），其次为无量寿经变（62铺），再次为观无量寿经变（37铺）”[②]。本文以此为依据，试图在郑汝中先生工作的基础上，做更进一步的检索工作，探索现存佛经中到底有多少关于音乐的佛经文字，以此探究敦煌经变画中有关“迦陵频伽”造像的佛经来源，本文特对汉文《大正新修大藏经》（下简称《大藏经》）[③]做了大规模的检索与统计，在东晋以来先后从梵文翻译过来的佛经及历

---

① 详情参见丁福保编《佛学大辞典》，文物出版社1984年版，第820页。又见大唐翻经沙门慧琳撰《一切经音义》（卷第十七），《大藏经》（54册）“迦陵频伽”条目解释，其文云：“《经》中或作‘歌罗频伽’或云‘加阑伽’、或云‘羯罗频迦’、或言‘毗伽’，皆梵音讹转也。迦陵者，好毗者，声名好声鸟也。”当是丁福保《佛学大辞典》所本。

② 详情参见郑汝中《佛国的天籁之音》，上海人民出版社2007年版，第111页。据本文的初步统计，经变画的数量远远超过郑汝中先生的统计数据，说明这项工作还有进一步拓展的必要及可能。

③ 《大正新修大藏经》：日本大正13年（1924）由高楠顺次郎和渡边海旭发起，组织大正一切经刊行会；小野玄妙等人负责编辑校勘，1934年印行。全藏分三部分：正藏55册，续藏30册，别卷15册（内图像12册，总目录3册），共100册。收入佛籍总数冠于各种大藏经，计正藏、续藏、图像和总目录共3493部，13520卷。按：《大藏经》，佛教典籍丛书，又名《一切经》、《契经》、《藏经》或《三藏》。内容包括经（释迦牟尼在世时的说教以及后来增入的少数佛教徒——阿罗汉或菩萨的说教在内）、律（释迦牟尼为信徒制定必须遵守的仪轨规则）、论（关于佛教教理的阐述或解释）。原始佛教分裂以后，各大派别大多按照自己的观点编有本派的藏经，但只有上座部的《三藏》比较完整地保存下来，其他部派的典籍除了在汉文译本中保存一部分外，基本上都已散佚。早期的梵文经典只剩下少数零散贝叶本或纸写本至今尚存，全部三藏已难窥全貌。现存的《大藏经》，按文字的不同可分为汉文、藏文、蒙文、满文、西夏文、日文和巴利语系七大系统。此外还有过契丹文大藏经的刻造，但尚未发现传世的刻本。《大藏经》即依据《频伽藏》版本。《频伽藏》是中国近代出版的第一部铅印本《大藏经》，在中国已编修《大藏经》中成书最晚、规模最大，共收经文8416卷。《乾隆版大藏经》为清代官刻汉文大藏经，亦称《清藏》，又因经页边栏饰以龙纹名《龙藏》。它始刻于清雍正十一年（1733），完成于乾隆三年（1738），是我国历代官刻大藏经极为重要的一部。全藏共计5600多万字，共收录经、律、论、杂著等1669部，7168卷，共用经版79036块。

代佛学大师对佛经的注疏文献中，以“迦陵频伽”为关键词的佛经记载一共178部，209处；以“羯罗频迦”为关键词的14部，16处；以“歌罗频伽”为关键词的一共10部，44处；以“迦陵毗伽鸟”为关键词的佛经一共6部，7处。“妙音鸟”11部，12处；“美妙音”3部，3处；“羯毗鸟”3部，3处；“羯罗”593部，1475处，如此等等，表明在东晋至隋唐以来的佛经中对“迦陵频伽”的记载非常普遍。

“迦陵频伽”在佛教经典中一般在两种场合出现：

一是弥勒佛或释迦牟尼佛对诸菩萨或众生说法之时，迦陵频伽等“诸众鸟”出“妙音和雅”，“音声美妙身体殊常，闻之者侧耳倾心”；[①]另一场合是迦陵频伽存在于某一特定的场景，绝大部分是西方极乐净土，其具有“佛音”的象征意义，闻之“和雅音”者便能及时生“念佛、念法、念僧之心”。

如前文对隋唐迦陵频伽造像的分析，在莫高窟经变壁画中，迦陵频伽在壁画中显现的部位有五种情况：一是在经变画说法图主尊佛的下方，或在礼佛乐队的两侧或正前方，或在水池前，曲桥或平台之上。二是在经变画说法图佛的周围，在壁画两侧边沿处，一般左右对称。三是显现于藻井画的中心或两侧。四是出现于佛龛之内，或作为装饰画在石窟门廊或门的两侧。五是与飞天、白鹄、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命鸟同时显现。[②]

为什么会有这样一些造像在壁画中显现，其与佛经中的描述到底是什么关系，本文特对佛经记载作了比对，现举部分佛经及佛经义疏文献以说明之。

据本文检索，最早有“迦陵频伽”的汉译佛经记载是东晋龟兹高僧鸠摩罗什[③]翻译的《佛说阿弥陀经》，其文如下：

> 彼国常有种种奇妙杂色之鸟。白鹄、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命之鸟。是诸众鸟。昼夜六时出和雅音。其音演畅五根、五力、七菩提、分八圣道、分如是等法。其土众生闻是音已，皆悉念佛、念法、念僧。舍利弗。汝勿谓此鸟实是罪报所生。所以者何？彼佛国土无三恶趣。舍利弗，其佛国土尚无三恶道之名。何况有实？是诸众鸟，皆是阿弥陀佛。欲令法音宣流变化所作。舍利弗，彼佛国土，微风吹动诸宝行树及宝罗网出微妙音。譬如百千种乐同时俱作，闻是音者，皆自然生念佛、念法、念僧之心。舍利弗，其佛国土成就如是功德庄严 。[④]

---

① 详大慈恩寺沙门窥基撰：《阿弥陀经通赞疏卷中》，《大藏经》（第37册）。

② 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第267页。

③ 鸠摩罗什（Kumārajīva，344—413），音译为“鸠摩罗耆婆”，又作“鸠摩罗什婆”，简称“罗什”。出生于西域龟兹国（今新疆库车一带）。东晋时后秦高僧，著名的佛经翻译家。与真谛（499—569）、玄奘（602—664）并称为中国佛教三大翻译家。另说还有义净（635—713），（又说为不空（705—774）并称为四大译经师。

④ 《大藏经·佛说阿弥陀经》（12册）中注明：姚秦龟兹三藏鸠摩罗什译。

《佛说阿弥陀经》在这里记述，包括迦陵频伽在内的“诸众鸟”，均是西方极乐世界，即净土界所谓“奇妙杂色之鸟”。这些鸟在净土界“昼夜六时”，即白天和黑夜各六个时辰分别发出“和雅”音声，净土界的众生听到这种声音，就会自觉念佛、念法、念僧。

另外，这些鸟都是净土界的宗主阿弥陀佛的化身，其与净土界中由微风吹动“宝行树”、“宝罗网”，就像千百种乐器同时发出的音乐，听到这种音乐的众生，都会不由自主地“念佛、念法、念僧”。但这种“功德庄严”的情景只有在佛国净土界才会显现。

鸠摩罗什翻译“圣者龙树造”的《大智度论释报应品第二》（卷三十五）说：

> 菩萨智慧是一切诸佛法本。能令一切众生离苦得乐。如迦陵毗伽鸟子虽未出觳，其音胜于众鸟，何况出觳？菩萨智慧亦如是，虽未出无明觳，胜一切声闻辟支佛，何况成佛？又如转轮圣王太子，虽未成就福祚，威德胜于一切诸王，何况作转轮圣王？菩萨亦如是。虽未成佛无量阿僧祇劫集无量智慧福德故。胜于声闻辟支佛，何况成佛？[①]

梁武帝时期，来自印度的佛经翻译家真谛[②]翻译的《佛说无上依经》中也有记载，其文如下：

> 大悲无量怜愍众生。发弘誓心摄受正法，以此业缘得二种相。一者有郁尼沙顶骨涌起自然成髻；二者舌广薄长如莲华叶。若菩萨恒说实语爱语美语。敷演正法不使颠倒，以此业缘得梵音声如迦陵频伽。妙响深远如天鼓振。若菩萨起慈敬心，观诸世间如父如母。[③]

元魏（后魏）时期的婆罗门瞿昙般若流支翻译的《正法念处经》卷第六十八云：

> 复次修行者。随顺观外身。过此山已。……于此山中。多有白象，及迦陵频伽鸟。出妙音声。如是美音，若天若人、若紧那罗、若阿修罗无能及者，唯除如来。[④]

陈、隋时期天台宗开宗祖师智者大师智顗[⑤]的《阿弥陀经义记》，对《佛说阿弥陀经》作了如下

---

① 引自《大藏经》（第25册）。

② 真谛（Paramārtha，499—569），音译波罗玛诃陀，中国佛教四大译经家之一。天竺优禅尼国人，出身婆罗门族。少时博访众师，学通内外，尤精于大乘之说。为印度大乘佛教瑜伽行派传人，主宗无相唯识学。西天竺优禅尼国人，出身婆罗门族。少时博访众师，学通内外，尤精于大乘之说。为印度大乘佛教瑜伽行派传人，主宗无相唯识学。翻译《弥勒下生经》1卷、《仁王般若经》1卷、《疏》6卷、《中论疏》2卷、《九识义记》2卷及《新金光明经》、《唯识论》、《涅槃中百句长解脱十四音》等经论。

③ 引自《大藏经》（第16册）。

④ 引后（元）魏婆罗门瞿昙般若流支译《正法念处经卷第六十八·身念处品之五》，《大藏经》（第17册）。后魏（386—534）是南北朝时代北方的第一个王朝，又称“北魏”、“拓跋魏”、“元魏”，由鲜卑族拓跋氏建立。

⑤ 天台智者大师，又名智顗（538—597），南朝陈、隋时代的一位高僧，是中国天台宗的开宗祖师，世称“天台智者大师”。俗姓陈，字德安，荆州华容（今湖北潜江西南）人，其父曾是梁朝重臣。

解释：

三杂色鸟白鹤、孔雀、鹦鹉、鸲鹆（俗名“八哥”）。亦如此闻水禽之类。迦陵频伽，妙音清高，可譬佛声，共命两头而同一体生死齐等，故曰共命。此等众鸟昼夜，六时演畅，五根、五力、七觉八道。妙音和雅，即道品中法门名义。初五根者信进念定慧。明五力名不异前，根生有力别更号。七菩提分念择进喜舍定等。八正道分正见、正思、正语、正业、正命、正进、正念、正定。善修道品即得见谛至于无学。勿谓此鸟罪报所生，皆是彼佛欲令法音宣流变化所作。四明七重行树及宝罗网，妙音譬如百千种种乐同时俱作。自然文复生念佛、念法、念僧之心。悟无生忍。怡然快乐。[①]

这里说，“迦陵频伽，妙音清高。可譬佛声”。迦陵频伽是“佛声”，也是“阿弥陀佛”的象征。后世佛经及佛经注疏的文献中，大部分经文都是对《佛说阿弥陀经》的解释或发挥。如前文所述，从敦煌壁画来看，在敦煌壁画中最早出现迦陵频伽乐伎造像应确认为莫高窟隋代第401窟中的一身迦陵频伽造像（图1）。可见，迦陵频伽造像出现于敦煌壁画是一个渐进的、较为漫长的过程。其在隋唐经变画中的出现，均应与这个时期主流社会的佛教信仰有关。

初唐，中天竺国沙门地婆诃罗[②]译《方广大庄严经卷第八》云：

尔时菩萨正念向彼菩提之树直视行。时便有如是无量威仪。……其池四边七宝阶道。周匝庄严。于其阶道则有迦陵频伽、鸟鴈、鸳鸯、命命诸鸟出和雅音（重点符号为本文所加，下同）。有八万四千天诸婇女，以众香水洒于前路。复有八万四千天诸婇女散众天花，一一树下复有众宝妙台。是诸台上各有八万四千天诸婇女，皆捧宝器盛妙栴檀沉水之香。复有五千天诸婇女，奏天伎乐歌舞颂叹，出和雅音。

佛告诸比丘。菩萨诣菩提树时，其身普放无量光明，又遍震动无边刹土。复有无量百千诸天奏天伎乐。于虚空中雨众天花，又雨无量百千天妙衣服。复有无量象、马、牛等围绕菩萨，发声哮吼，其音和畅。又有无量鹦鹉、舍利、拘枳罗鸟、迦陵频伽、鸟鴈鸳鸯、孔雀、翡翠共命诸鸟，翻翔围绕出和雅音。菩萨往菩提场时，有如是等无量希有吉祥之相。[③]

---

① 引自《大藏经》（第37册）。

② 地婆诃罗，印度人，生卒不详，唐高宗仪凤元年（676），中天竺沙门地婆诃罗（日照）来长安。后请译经，共译《大乘显识经》、《方广大庄严经》等18部。

③ 引自《大藏经》（第3册）。

其所描述的情景与敦煌经变画的场景基本一致。

又如盛唐三藏法师玄奘《称赞净土佛摄受经》，其将“迦陵频伽”汉译为“羯罗频迦”，经文云:

> 又舍利子。极乐世界净佛土中，常有种种奇妙可爱杂色众鸟，所谓鹅鴈、鸳鸯、鸿鹤、孔雀、鹦鹉、羯罗频迦、命命鸟等。如是众鸟，昼夜六时恒共集会，出和雅声。随其类音宣扬妙法。所谓甚深念住正断，神足根力，觉道支等。无量妙法，彼土众生闻是声已，各得念佛、念法、念僧，无量功德熏修其身。汝舍利子，于意云何？彼土众鸟，岂是傍生恶趣摄耶，勿作是见，所以者何？彼佛净土无三恶道。尚不闻有三恶趣名，何况有实罪业？所招傍生众鸟，当知皆是无量寿佛变化所作。令其宣畅无量法音。作诸有情利益安乐。舍利子。彼佛土中有如是等众妙绮饰，功德庄严甚可爱乐。是故名为极乐世界。①

稍后，玄奘的大弟子法相宗窥基法师②在《阿弥陀经通赞疏卷中》疏证说:

> 《经》云：白鹤、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命之为。赞曰：第二别列名字也。白鹤者，丹朱作顶霜雪为毛，鸣之则声振九皋，舞之则雅和八节，回异诸鸟故云白鹤；孔雀者，天生灵鸟回异凡禽，顶戴绿冠身严众彩，故云孔雀。鹦鹉者，毛严翡翠觜饰朱红，羽轻俊以能飞，舌纤长而解语，故云鹦鹉；舍利者，梵语此云鸳鸯鸟也，幼而且俊，俊而又灵，斯项而万里飞腾，增妙而千般音韵；迦陵频伽者，此云妙音鸟，音声美妙身体殊常，闻之者侧耳倾心，见之者怡神悦思。妙音鸟也。共命者，亦云命命，美音演法迅羽轻飞，人面禽形一身两首，故云共命也。
>
> 《经》云：是诸众鸟为昼夜六时，出和雅音。赞曰：第三传和雅韵也。昼夜六时者，昼夜各有六时，共十二时也。出和雅音者。和，即柔和。雅妙音韵，西方灵鸟不并凡禽。音韵柔和言词雅妙，故云“出和雅音”也。③

唐代释璟兴撰《无量寿经连义述文赞》卷上:

---

① 引自《大藏经》（第12册）。

② 唐朝法相宗窥基法师（632—682），俗姓尉迟，字洪道，讳窥基，别名三车法师、慈恩大师，京兆长安人，为玄奘大师之徒。传说窥基法师是尉迟敬德的子或侄，奉旨替唐太宗出家为玄奘法师弟子。后从玄奘学习梵文翻译佛经。著述甚多，有《法华经玄赞》十卷、《弥勒上生经疏》二卷、《成唯识论述记》二十卷、《瑜伽论略纂》十六卷等，时称百部论主，不同于主张“会三归一”的四车说，窥基主张“会二归一”，宣扬唯识宗。死后葬于玄奘塔侧。窥基法师又名三车法师，此说见于《宋高僧传·唐京兆大慈恩寺窥基传》：“基亦强拒。激勉再三。拜以从命。奋然抗声曰。听我三事方誓出家。不断情欲荤血过中食也。奘先以欲勾牵。后令入佛智。佯而肯焉。行驾累载前之所欲。故关辅语曰三车和尚。”

③ 引自《大藏经》（第37册）。

《经》曰："《佛说无量寿经上》者，述云将讲此经略作三门。一者来意；二者释名；三解本文。初来意者略有三义。一者欲显净土之所因故，谓前经中虽言华座由法藏比丘愿力所成而犹未说极乐依正二报庄严皆依法积本誓力成故。今更须广说宿世四十八愿以显彼土今现之因。二者欲辨本誓之不虚故，谓一切佛虽发本愿，本愿亦有不能果遂。如般若中所有众生令得灭度。"

……

《经》曰："灵禽翼从往诣道场者。述云第二行诣道场也。"菩萨澡浴身体后食乳糜气力平全，正念向彼菩提之树。从尼连河至菩提树扫洒令净，三千世界诸树诸山若大若小无不低枝低峰同菩提树。欲界诸天各化七宝多罗之树，二间有七宝池，池之四边七宝阶道。即有迦陵频伽、凫鴈、鸳鸯、命命诸鸟出和雅音。诣菩提树时其身普放无量光明。又有无量鹦鹉、舍利、拘只罗鸟、迦陵频伽、凫雁、鸳鸯、孔雀、翡翠、共命诸鸟，翻翔围绕出和雅音。[①]

后世对《阿弥陀经》有较为详细的注释与传播，如宋正德年间，元孤山圆师述《刻弥陀经义疏序》，其文云：

迦陵频伽此云妙声，在觳中其音已超众鸟故。共命之鸟者，两首一身异神识同报命，故名共命。《法华》云命命，天王云生。《涅槃》云耆婆耆婆，悉此鸟耳。耆婆，梵语，此翻活或翻生或翻命，故知雅音者雅正也。演畅者，演广也畅通也。五根谓信进，念定慧也。能生曰根，增进堪任，非障曰五力，七菩提分者，云觉分亦支也。诸经云七觉支是也。七者，谓念择进、喜轻、安定舍。前一兼定慧，次三是慧，后三是定。八圣道分者。诸经谓八正道是也。八者：正见、正思，惟正语、正业、正精进、正定、正念、正命。闻是音已下显益也。念佛如医王；念法如良药；念僧如瞻视人，三者既备则烦恼之病可差也。此念别想三宝耳。又反观自心寂而常照，则诸相炳然念佛；照而常寂则无法可得，名念法；寂照不二，即存亡，亡存和合名念僧。[②]

又如，明代净土宗第九代祖师西有沙门蕅益智旭[③]的《佛说阿弥陀经要解》：

---

① 引自《大藏经》（第37册）。

② 元孤山圆师述，谈峰莲光院沙门光荣谨书：《刻弥陀经义疏序》，《大藏经》（第37册）。

③ 蕅益智旭（1599—1655），明代高僧，中国净土宗第九代祖师。吴县（江苏）木渎人，俗姓钟。字蕅益，号八不道人。由于晚居灵峰（浙江杭县）建寺、创社、著书，故世称"灵峰蕅益大师"。

四明法音庄严又二。初别明二种法音。二结叹功德成就。初中二。初化鸟音。二风树音。初又二。初正明法利。二徵释伏疑。今初复次舍利弗彼国常有种种奇妙杂色之鸟，白鹤、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命之鸟。是诸众鸟，昼夜六时，出和雅音，其音演畅五根、五力、七菩提、分八圣道、分如是等法，其土众生闻是音，已皆悉念佛、念法、念僧。种种奇妙杂色之鸟言其多且美也。且寄此间所爱赏者，以言其似。舍利，即鹫鹭。及白鹤、孔雀、鹦鹉，四种皆此地所有，人所共珍。迦陵频伽，此云妙音，未出穀时已有音声超众鸟故。此地所无，共命鸟一身两头识别报同。亦此地所无。

今人丁福保编的《佛学大辞典》对迦陵频伽的佛经来源列了8条，其文云：

《正法念经》曰："山谷旷野，多有迦陵频伽，出妙声音，若天若人，紧那罗等无能及者。"《翻译名义集》曰："迦陵频伽，此云妙声鸟。"《玄应音义一》曰："迦陵频伽，经中或作歌罗频伽，或云加兰伽，或云羯罗频伽，或言毗伽，皆梵音讹转也。迦陵者好，毗伽者声，名好声鸟也。"《慧苑音义》下曰："迦陵频伽，此云美音鸟，或云妙声鸟。此鸟本出雪山，在穀中即能鸣。其音和雅，听者无厌。"《智度论二十八》曰："如迦罗陵频伽鸟，在穀中未出，发声微妙，胜于余鸟，菩萨摩诃萨亦如是。"《玄应音义四》曰："羯毗，或言羯陵，或云迦毗，或言加毗，此皆梵音讹也。此译云迦毗者声，伽罗者好，名为好声鸟也。"《可洪音义》三下曰："鶡鹎，正作羯脾也，或云羯毗，或云羯鞞，皆梵音楚夏耳。正言迦陵频伽。"《探玄记》二十曰："迦毗伽鸟者，具云迦罗频伽，此云美音言鸟。谓迦罗云美音，频伽云语言。谓雪山中，一切鸟声，皆悉不及。又在卵中，即能出声。"[①]

此外，《佛学大辞典》还有"迦陵频伽舞条"："舞典名，译言鸟或不言乐，林邑（占城）之古乐，天竺祇园供养日，迦陵频伽来舞，时妙音天奏此曲，阿难（释迦牟尼十大弟子之一）传之，遂流布云。"[②]由此可见，关于迦陵频伽在不少佛经中都有记载，说明它们出自印度神话和佛教传说，是半人半鸟的神鸟，被作为佛前的乐舞供养。

历时来看，佛教在印度兴起数百年之后，才在1世纪至2世纪产生了西方净土信仰。但在印度、中亚，几乎没有发现有关西方净土信仰的文献资料和实物资料。在中国，西方净土经典早在2世纪时就有汉译本，而明确西方净土信仰开始于4世纪，此后其普遍流行于僧俗间，西方净土信仰成为中国佛教的主要特色之一。[③]

---

① 丁福保编：《佛学大辞典》，文物出版社1984年版，第820页。

② 同①。

③ 王惠民：《敦煌西方净土信仰资料与净土图像研究史》，《敦煌研究》2001年第3期。

迦陵频伽般的鸣声是佛的“胜相”之一，每每被用来比喻佛说法的声音动听。“如来出声甚圆备，世间未能障其声。亦如迦陵频伽音，所闻清婉甚微妙。”①

敦煌壁画中，每一铺壁画都有佛经或经变故事作背景，如弥勒经变画是以“弥勒变”的故事为内容的。

“弥勒变”故事很动人，弥勒经变下部（下生经），弥勒三会表现人生无常，顷刻即逝。由于得到启示，国王便率领大臣剃度为僧，公主殡妃削发为尼，在法会两侧以现实生活场景，表现了未来的极乐世界种种美妙事物。如“一种七收”、“树上生衣”、“路不拾遗”、“夜不闭户”、“大小便利”、“地即裂开”、“便后即合”。还有“青庐婚礼”，女子五百岁出嫁，人寿将终，自诣墓园，等死升天。

而弥勒经变上部（上生经），描写弥勒净土世界的妙花园，即山川花木、蓝天云霞，烘托其种种豪华与壮丽，其目的是要给人们带来“往生”佛界的精神寄托或安慰。

“观无量寿经变”中部的佛国建筑，继承唐代宫廷结构布局，表现豪华壮丽、歌舞升平的宫廷景象。七宝池中的化生童子，在绿波中嬉戏，天真活泼，菩萨天人作向心结构，统一和谐，又表现了超越现实的极乐境界。

《药师经变图》的造像也依据佛经描画。药师佛的两侧各有四尊站在莲花上的菩萨立像，他们应是经文所言，来迎亡者的药师八大菩萨。佛座前画一多层轮式灯架，当为《药师经》所述，能解除灾厄的七层灯。灯架两侧分别跪着6位手捧燃灯的供养者，他们项有圆光，头戴宝冠，肩披天衣。

很明显，无论是具体的描写还是抽象的比喻，或作为象征，或“诸众鸟，昼夜六时出和雅音”等。“迦陵频伽”永远伴随着弥勒佛或释迦牟尼佛，或药师佛而出现的。

三、唐代敦煌壁画“迦陵频伽”造像与佛教音乐美学

本文将“迦陵频伽”造像限定初唐、盛唐、中唐和晚唐时期，并不是要解决该造像的来源问题，也不是要解决该造像在敦煌乐舞中的形象价值。其根本目的是要探索其所负载的佛教净土宗信仰和佛教艺术思想，及其在佛教音乐美学中的地位和作用问题。在本文关注的净土宗“经变画”中，迦陵频伽这一形象在唐代敦煌壁画中伴随“弥勒经变”、“无量寿经变”和“药师经变”，以歌舞伎乐同时显现，不仅标志着其在上文所述“佛经”中的“礼佛”功能的价值，还在于其所渗透出来的佛教音乐美学价值。

著名美学家宗白华先生曾说：“中国艺术有三个方向与境界。第一个是礼教的、伦理的方向。三代钟鼎和玉器都联系于礼教，而它的图案画发展为具有教育及道德意义的汉代壁画（如武梁祠壁画等），东晋顾恺之的女史箴，也还是属于这个范畴。第二是唐宋以来笃爱自然界的山水花鸟，使中国绘画艺术树立了它的特色，获得了世界地位。然而正因为这‘自然主义’支配了宋代的艺坛，遂使人们忘怀了那

---

① （隋）天竺三藏达摩笈多译：《大方等大集经·菩萨念佛三昧·叹佛妙音胜辩品之余》（分卷第五），《大藏经》（第13册）。

第三个方向，即从六朝到晚唐宋初的丰富的宗教艺术。”“最使我们感兴趣的是敦煌壁画中的极其生动而具有神魔性的动物画，我们从一些奇禽异兽的泼辣的表现里透进了世界生命的原始境界，意味幽深而沉厚。……敦煌的意境是音乐意味的，全以音乐舞蹈为基本情调。”又说，“这个灿烂的佛教艺术，在中原本土，因历代战乱，及佛教之衰退而被摧毁消灭。富丽的壁画及其崇高的境界真是‘如幻梦如泡影’，从衰退萎弱的民族心灵里消逝了。支持画家艺境的是残山剩水、孤花片叶。虽具清超之美而乏磅礴的雄图。天佑中国！在西陲敦煌洞窟里，竟替我们保留了那千年艺术的灿烂遗影。我们的艺术史可以重新写了！我们如梦初觉，发现先民的伟力、活力、热力、想象力。”[①]这是1948年，敦煌研究院在南京举办敦煌艺术展览之后，宗白华先生对敦煌壁画艺术的深切感悟及其著名论断。笔者通过学习与写作，认为从藏经洞发现之后，经过近百年来的学术积淀之后，作为当代学人，是否该静下心来探究敦煌石窟中保存着举世闻名的古代艺术精髓，探究其辉煌的背后隐藏着的祖先们的信仰和审美，和中国艺术史上曾经有过的“中国人的精神”，艺术曾通过宗教得以永生。

我们意识到敦煌壁画中的迦陵频伽造像与唐代时下净土宗教义的盛行有着非常密切的关系，无论是供养人，还是不知名的画工，往生西方净土极乐世界是他们的愿望和精神支柱。从敦煌壁画及敦煌藏经洞的发现，也都可以证明祖先们对佛教信仰的虔诚和对艺术理想的追求，其辉煌的背后都有一个对最原初宗教精神的寄托。

本文认为，透过敦煌经变画的种种造像，可以看到佛教教义的支撑和人们对佛、法、僧“三宝”的敬畏与虔诚。敦煌经变画中，包括迦陵频伽在内的“诸众鸟”，均是西方极乐世界，即净土界所谓“奇妙杂色之鸟”。这些鸟在净土界“昼夜六时”，即白天和黑夜各6个时辰分别发出“和雅”音声，净土界的众生听到这种声音就会自觉念佛、念法、念僧。

而对于非净土界的众生来说，由于其仍身处五道轮回之中，需要通过念佛、念法、念僧，才能往生极乐世界。按照佛教教义，音乐和语言是佛陀同众生交流的主要途径，其是引导众生修成正果的基本手段，同时也是教理、教规的物质载体，它们是一种“名色”，是众生耳识及眼识的对象，也是众生渴爱、贪欲和痛苦的来源。

按佛教教义，音乐舞蹈属于声色禁戒之列，并明文规定在戒律之中，但为什么在壁画中出现那么丰富的音乐与舞蹈内容，而且数量之大，其原因还是可以从佛经里找到答案的。

如《大智度论》卷九十二说：“问之，诸佛皆是离欲人，不须音乐歌舞，何故养伎乐？答曰：诸佛于一切法无所著，故舍所须，佛怜众生出世，故爱之，其养者，随愿得福。”又云：“菩萨欲净佛土，故求好音声，欲使国土中众生闻好音声，其心柔软，心柔软故受化易，是故以音声因缘养佛。”

又如，鸠摩罗什所译的《妙法莲花经》中提出世俗对佛有十种“供养”：一、花，二、香，三、璎珞，四、抹香，五、涂香，六、烧香，七、缯盖幡（尽幡），八、衣服，九、伎乐，十、合掌。可见敦

---

① 宗白华：《略谈敦煌艺术的意义与价值》，《观察》1948年第5期；林宝尧、关友慧主编：《敦煌学百年文库·艺术卷》（1），甘肃文化出版社1999年版，第65页。

煌壁画汇总的伎乐舞壁画符合佛经中伎乐供养的规定。

敦煌壁画中的乐舞的伎乐的出现，一方面是佛教教义需要，因为“菩萨欲净佛土，故求好音声”，是众生听闻好音声，其心就会“柔软”，心“柔软”就容易接受佛的教化。这段记述，能够解释为什么敦煌260多个石窟中，几乎所有经变画上都有乐队、乐器及歌舞表演场面的原因。此外，又由于无论是净土界，还是世俗界都要用“伎乐”来“礼佛”，用音乐来供养佛。由此，壁画中为什么会出现天宫伎乐、飞天伎乐、化生伎乐、夜叉伎乐、菩萨画伎乐、故事画伎乐、经变画伎乐（包括迦陵频伽乐伎），以及不鼓自鸣琳琅满目的各类乐器和集乐舞于一身的乐伎等，也都得到了合理的解释。另一方面，由于众生对音声的审美会滋生出众生对爱欲及痛苦的留念，而佛土中有一种自然自为的，《佛说阿弥陀经》称作“和雅音”的“天乐”能够解除这种爱欲与痛苦。这种“天乐”或表现为不鼓自鸣乐器发出的音声，或表现为包括迦陵频伽在内的“诸众鸟”所发出的“和雅音”。这种称作“天乐”的音乐能够引导众生摆脱欲念，远离欢悦或痛苦。众生如果能听到这种有自然无量功德的音乐，便可远离世俗之欲，皈依佛、法、僧“三宝”，修成正果。同时能得到阿弥陀佛的接引到西方极乐世界去，远离业报和轮回。

按照佛教理论，人有爱欲便有善恶之业，人有善恶之业便有因果报应（业报）和轮回，直接的结果便是进入称作“六趣”的业报和轮回，“六趣”又称“六界”，是指地狱、饿鬼、畜牲、阿修罗[①]、人、天六界。天界是最高一界，居住的众生享有光明和自然的受乐。诸天三界数十重，有音乐的是欲界，欲界有“六天”，即四天王天、忉利天、夜摩天、兜率天、化乐天、他化自在天六天。《佛说长阿含经》说“乐神”般遮翼在忉利天弹琴供养佛法。《悲华经》和《大方广佛华严经》说，兜率天“常有百千亿那由他自然音乐，此音乐中不出欲想之声”[②]。由此可见，佛教音乐美学思想中虽然有否定世俗音乐，否定音乐享受的成分，但其教义及其理论并不排斥或否定音乐。

佛教理论对音乐的哲学思考可以说别具特色。如隋代，三论宗代表人物吉藏主张“空有相依”。《三论玄义》中说：“有不自有，因空故有，空不自空，因有故空。”[③]强调空、有相互依持的中观方法。[④]《大乘玄论》卷一中说：“他（师）但以有为世谛，空为真谛。今明，若有若空，皆是世谛，非有非空，始为真谛。三者，空有为二，非空有为不二，二与不二皆是世谛，非二非不二，名为真谛。”[⑤]这种“双遣双非”法的系统运用旨在强调无论“立”，还是“破”都不能执着，要以“无所得”为宗。这种理论蕴含了“真谛”的不可言说性，对后世审美直觉思维和意境审美特征影响颇为深远。

---

① 阿修罗，梵文音译，汉译佛经中还译为“阿须罗”、“阿索罗”、“阿苏罗”、“阿素落”、“阿须伦”、“阿须轮”等,意译为“非天”、“非同类”、“不端正”、“不酒神”。它们是佛国六道众之一，“天龙八部神”之一。说它是天神，却没有天神的善行，与鬼蜮有相似之处。说它是鬼蜮，可它具有神的威力神通。说它是人，虽有人的七情六欲，但又具有天神、鬼蜮的威力恶性。因此，它是一种非神、非鬼、非人，介于神、鬼、人之间的怪物。

② 转引王小盾《从敦煌学到域外汉文献研究》，商务印书馆2013年版，第185页。

③ 释吉藏撰：《三论玄义》，《大藏经》（第45册）。

④ 释吉藏撰：《中观论疏卷第二》（末），《大藏经》（第42册）。

⑤ 胡吉藏撰：《大乘玄论卷第一》，《大藏经》（第45册）。

此外，净土宗信仰崇尚“口业功德”，阿弥陀佛的音声，清净微妙，普闻十方，能令十方众生得到不可思议的法益。十方世界菩萨往诣极乐世界，听闻“阿弥陀佛”说法，见到“阿弥陀佛”口中放出的光明，即证不退转位，受记成佛，远离业报、轮回。

“阿弥陀佛”的音声内具八种特质：调和声（大小得中）、柔软声（言无粗犷）、谛了声（音声哀妙，如迦陵频伽）、易解声（简洁明了）、不误声（言无错失）、不女声（其声雄朗）、广大声（言无怯惧）、深远声（脐轮发生，犹如雷震）。[①] 又，西方极乐世界以音声做佛事是针对娑婆往生者的根性而言的。西方极乐世界音声之美，德用之殊胜，十方世界最尊第一。归结起来，西方净土诸种音声具备八种特征：清、畅、哀、亮、微、妙、和、雅。阿弥陀佛名号亦内具此八种美质，所以净业行人宜应赋予此八字洪名。

“清、畅、哀、亮、微、妙、和、雅”成为佛教美学特有的审美范畴，以及上述佛教审美观和审美理想影响后世。佛教教义中有许多关于音乐表演美学的命题，如“琴与音合”，“歌音不离琴音”与《乐记》“天人合一”的命题相通，隋唐之后，这种审美逐渐与儒家“中和”、道家“淡和”审美结合，成为佛教音乐审美标准，影响了后世包括《溪山琴况》在内的古琴美学思想。《溪山琴况》“和、静、精、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”[②]24况，在这里就占了4况。

结语

象征或象征手段的使用常常是艺术创造赖以延续或创新的工具；艺术是人的精神活动的一个动态反映。迦陵频伽作为佛教教义中传说的人首鸟身“乐伎”，以其特别的造像在敦煌经变画中的出现，被赋予了象征的意义，迦陵频伽象征“佛”，是佛的化生，其发所“和雅音”象征了“佛音”。此外，佛经或经变画中的迦陵频伽造像并不一定是实际的存在，其在佛教经典中的表现，或可视为佛教信仰中的一个象征性符号，其出现便代表了佛音“和雅”，本文认为正因为具有这个特别的象征意义而得以在经变画中出现，本文的考察正好说明了这一点。

由此可见，无论是画工，还是供养人，都尽可能地通过对佛经的解读，通过宗教信仰所张扬出来的想象力，去尽可能地表现极乐世界的崇高与神圣，也正是透过这种宗教的想象力而将音乐的审美理想凸显了出来。正因为当时的人们出于这样一个宗教信仰的动机，使我们能够在敦煌石窟中的260个音乐窟中看到几乎每一个角落都绘制了有迦陵频伽参与的音乐或歌舞的造像画面，每种不同的出现都象征性地显示佛音“和雅”，何况其让庄严的寺院殿堂被赋予欢乐、和雅及生命的活力。

壁画中所见乐器种类甚多，其与佛经经文记载都有紧密的联系，如《妙法莲花经》序品偈颂云：

---

① 魏磊（释大安）：《净土宗教程》，宗教文化出版社1998年版，第320页。

② 蔡仲德注译：《中国音乐美学史资料注译》（增订版），人民音乐出版社2004年版，第733-772页。

“若使作乐，击鼓吹角贝，箫笛琴箜篌，琵琶铙铜钹。”《佛本集经》云：“彼阎浮城，常有种种微妙音乐，所谓钟铃蠡鼓琴瑟筚篥笳箫琵琶筝笛，诸如是等种种音乐。”竺法护译《普曜经》卷一谓：“其王宫里，箜篌琴瑟，筝笛箫笳，不鼓自鸣，演悲和音。”其也作为象征性符号代表着佛音“和雅”的德泽。

总而言之，本文认为，唐代敦煌壁画上出现的迦陵频伽及乐舞造像是佛教教义观念在敦煌壁画上的直观表现；历代敦煌石窟的开凿，以及壁画上画出礼佛乐队、迦陵频伽及“众诸鸟”形象，也都是画工及供养人受往生极乐世界的礼佛心理所驱使，其行为方式和宗教观念通过佛教造像体现了唐代佛教音乐美学的审美理想与追求。

——原载《交响》2013年第4期

甘肃馆藏造像碑塔舍身饲虎本生图像考

高海燕

本生，梵文、巴利文均作Jātaka，音译“阇陀伽”、“阇陀”，意译作“本生”、“本起”、“本缘”、“本生谈（谭）”、“本生话”、“本生经”或略称作“生经”，是九分教和十二分教之一。[①]该类故事记述佛及弟子们在过去生中的事，特别是指释迦牟尼佛于过去无数劫以来修种种菩萨行的事迹。

本生故事源于古印度，种类繁多，并随着佛教经典和佛教艺术的传播，流布于西域、中土,乃至西藏、日本、斯里兰卡等地。早期中国北方佛教重视禅行苦修，于是倡导禁欲、忍辱、施舍的本生故事非常流行，众多题材中，又以舍身饲虎本生较为常见并具有一定的代表性。北朝统治者大力提倡佛教，除了寺院、石窟的全面兴建，用于礼拜供养的佛教石刻造像也层出不穷，尤其北魏晚期、西魏、北周，更是造像塔、碑的鼎盛时期。除新疆地区外，中国内地现存北朝时期舍身饲虎图像分布状况如表1。

表1 中国内地北朝舍身饲虎本生图像概况

序号	出处	朝时	位置
1	敦煌莫高窟	北魏	第254窟南壁龛下
2		北周	第428窟主室东壁门南壁
3		北周	第299窟主室窟顶西、南披
4		北周	第301窟主室窟顶南披、东披
5	天水麦积山石窟	北魏晚期至西魏初	第127窟窟顶前披
6	庆阳北石窟寺	北魏	第165窟窟顶前披
7	泾川南石窟寺	北魏	第1窟窟顶前披
8	大同云冈石窟	北魏	第7窟主室北壁下层尖拱龛楣外两侧
9		北魏	第35窟东壁盝形龛拱端右侧
10	洛阳龙门石窟	北魏	宾阳中洞前壁北侧
11		北魏	古阳洞南壁第二层和第三层大龛之间
12	张永造背屏式造像碑	北魏	背屏背面

① 九分教是教法的原始分类，即为修多罗（契经）、祇夜（重颂）、和伽罗那（授记）、伽陀（孤起颂）、优陀那（自说）、伊帝目多伽（本事）、阇陀伽（本生）、毗佛略（方广）、阿浮陀达磨（未曾有法）。然在佛法的开展中，特别是律部与论议的发达，对于圣典的部类，感到有补充的必要，于是又增加而综合为“十二分教”，九分教以外，另加入尼陀那（因缘）、阿波陀那（譬喻）和优婆提舍（论议）。

（续表）

序号	出处	朝时	位置
13	美国陈哲敬收藏弥勒造像碑	北魏	背屏背面
14	洛阳博物馆藏造像碑	北齐	右侧面中层龛左侧
15	甘肃灵台新开造像碑	西魏	碑阴下层
16	甘肃秦安造像塔	北周	底层某面佛龛四周

本生故事来源于佛经，今存能够见到舍身饲虎本生故事的汉译经典有：

1. (吴)康僧会译《六度集经》第1卷（共8卷，《大正藏》第3册，第2页）；

2.(北凉)昙无谶译《金光明经·舍身品》第4卷（共4卷，《大正藏》第16册，第353—356页）；

3.(北凉)法盛译《佛说菩萨投身饴饿虎起塔因缘经》第1卷（共1卷，《大正藏》第3册，第424—428页）；

4.(北魏)慧觉等译《贤愚经·摩诃萨埵以身施虎品》第1卷（共13卷，《大正藏》第4册，第352页）；

5.(宋)绍德、慧询等译《菩萨本生鬘论·投身饲虎缘起》第1卷（共16卷，《大正藏》第3册，第332页）；

6.(明)袾宏述《梵网菩萨戒经义疏发隐事义·投身饲虎》第1卷（共5卷，《大正藏》第38册，第223页）；

7.失译附后汉录《分别功德论》[①]第2卷（共5卷，《大正藏》第25册，第34页）；

8.失译附东晋录《菩萨本行经》第3卷（共3卷，《大正藏》第3册，第119页）等。

本文就甘肃馆藏两件北朝时期刻有舍身饲虎本生内容的造像碑、塔作一介绍，并对相关问题进行考证分析。

一、灵台新开造像碑

（一）造像碑的基本情况及年代

该碑为砂岩质，竖长方形，碑顶略呈圆拱状，高162厘米，宽78厘米，厚16厘米，原立于灵台县新开乡槐树院村蛟城庙东的山坡上，现存灵台县博物馆。造像碑保存基本完好，碑阳（图1）顶层正中盝形帷幕龛内雕交脚弥勒菩萨，身旁胁侍两菩萨两弟子，两侧各列两座尖拱形佛龛，内雕释迦、多宝二佛并坐，正中佛龛的上侧左右两端各雕一伎乐天，身体呈“U”形，相向起舞，衣裙飘逸，两飞天身后各雕一供养菩萨。该层下列十方佛，左右两侧盝形小龛内对称雕有半跏思惟菩萨像。中层主龛为尖拱形，龛

① 有学者认为该经不像是后汉人翻译的佛典，而与魏晋译经的风格相近，见方一新、高列过《〈分别功德论〉翻译年代初探》，《浙江大学学报》（人文社会科学版）2003年第3期，第92页。

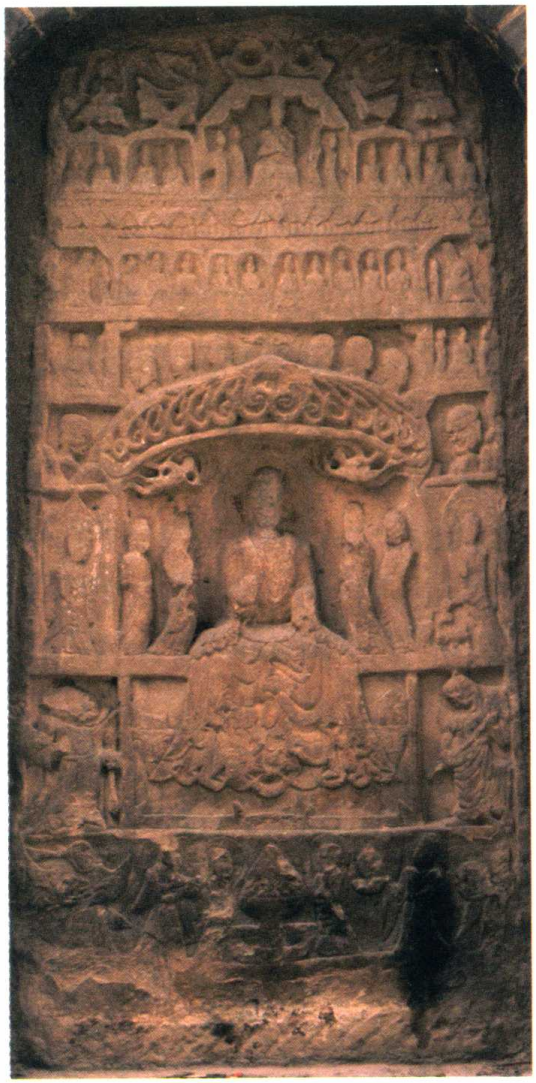


图1 灵台新开造像碑碑阳

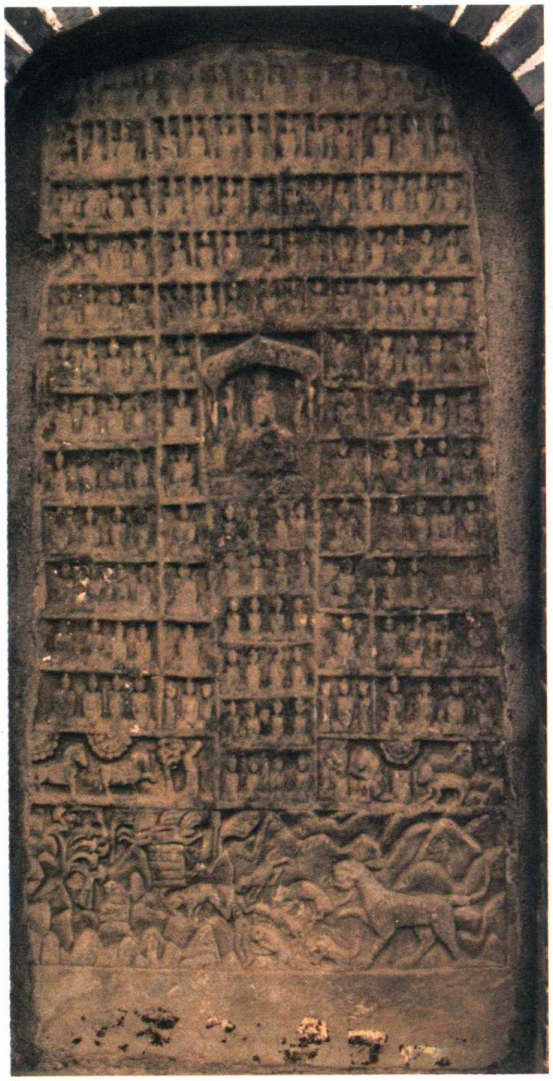


图2 灵台新开造像碑碑阴

楣内雕忍冬纹，龛内为一佛两菩萨两弟子，龛外两侧各立一供养菩萨，身后有舟形背光，龛楣上方和两侧均有弟子头像。主龛下方两侧各雕一护法。下层中间为一博山炉，其两侧各立一弟子，有头光，弟子身后各雕供养人两身，共计4身，其中有手持香炉、法器者，有手持乐器者，是为伎乐供养。碑阴（图2）正中尖拱形龛内雕一佛两弟子，四周满布千佛，多为4身一组，也有独立成像者。千佛之下右栏内雕有一树、一人和两匹马，左栏较为模糊难辨，可识别者为两种动物，栏内右侧有一块类似榜题的竖长方形，字迹不清，两栏内均有变形莲花装饰，笔者推测其内容应与供养人有关。下层浅浮雕舍身饲虎本生故事。

该碑无纪年铭文，但可根据其造像风格结合某一特定历史阶段造像碑的总体特征，并与有明确纪年的造像碑、塔进行比较，推断其完成年代。碑阳中层主龛内佛像肉髻较高，脸形长圆，身躯瘦长，立体感很强，着双领下垂袈裟，右肩的衣襟绕搭于左肘上，衣纹浅显，衣裾从右脚腕分开成八字形外撇，流畅繁丽，底边较平，袈裟作阴刻线阶梯状，具有明显的西魏时期的特征。该时期比较典型的造像有麦积

山石窟第44、123窟[①]、甘肃省博物馆藏大统二年（536）石雕造像塔第三层[②]、秦安县博物馆藏大统四年（538）造像塔[③]、大统六年（540）吉长命造像[④]等，其中麦积山第44、123窟中的造像与上述佛像更相似。此外，北朝造像中的供养人衣饰，太和时期为短袍、窄袖、腰系带，尚有胡服的特点，北魏孝文帝改革服制，迁都洛阳，受南朝影响，衣着基本变为汉民族传统形式。该碑碑阳下层的供养人身穿交领宽袖长袍，上衣下裙，可视为北魏晚期至西魏风格的特征。由是将此造像碑年代定为西魏较为合理。

（二）舍身饲虎雕刻

前述关于舍身饲虎的经典中，后四者或翻译较晚，或叙述并不十分详尽，故不大可能成为该碑本生故事所依据的经典。前四经中，《金光明经》和《佛说菩萨投身饴饿虎起塔因缘经》里的虎子均为七只，《贤愚经》为两只，《六度集经》没有言明虎子数量，上述内容可作为判断该本生图像所据佛经的直观条件。

舍身饲虎本生故事位于碑阴下层，采取浅浮雕、单幅单景形式（图3）。画面呈长方形，雕刻出了两个情节。

情节一：太子跳崖。图像右侧雕山崖，岩石中间斜伸出一树，枝叶似随风轻摆，其中最下方一枝上挂有衣物。《金光明经·舍身品》（以下引文不注出处者，皆出此）云：

> 尔时王子摩诃萨埵还至虎所，脱身衣裳置竹枝上，作是誓言："我今为利诸众生故，证于最胜无上道故，大悲不动舍难舍故，为求菩提智所赞故，欲度三有诸众生故，欲灭生死怖畏热恼故。"[⑤]

经中描述太子将衣服挂置在竹枝上，但图像中的植物与竹子相去甚远。树木左侧山崖上萨埵太子身

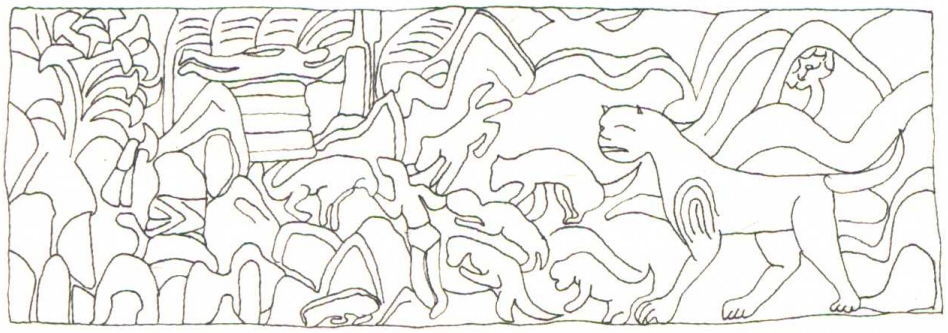


图3　灵台新开造像碑《舍身饲虎本生图》（线描）

① 麦积山石窟艺术研究所编：《中国石窟·天水麦积山》，文物出版社1998年版，图版135、182。
② 文静、魏文斌：《甘肃馆藏佛教造像调查与研究》（之一），《敦煌研究》2012年第4期，第35—38页。
③ 安建平：《秦安出土"大统四年"石造像塔》，《陇右文博》2003年第1期，第47页。
④ 赵康民：《陕西临潼的北朝造像碑》，《文物》1985年第4期，第22页。
⑤ 《大正藏》第四卷《经集部》No.0663，第353c页。

体呈水平状，着意刻画从崖顶跳落的瞬间。《金光明经·舍身品》曰：

> 是时王子作是誓已，即自放身卧饿虎前。是时王子以大悲力故，虎无能为，王子复作如是念言："虎今羸瘦身无势力，不能得我身血肉食。"即起求刁，周遍求之，了不能得，即以干竹刺颈出血，于高山上投身虎前。是时大地六种震动，日无精光，如罗睺罗、阿修罗王捉持障蔽，又雨杂华种种妙香。

太子跳崖是整个故事的高潮之一，图像中的萨埵右臂紧贴身体，左臂向前伸展，双腿微曲，整个身体呈水平状"S"曲线，身体下方为山石，表示悬崖。

情节二：众虎啖食太子肉身。同经又云：

> 是虎尔时见血流出污王子身，即便舐血噉食其肉，唯留余骨。

图像左边约用三分之二的空间表现一只大（母）虎、七只小虎围食太子肉身的情景，母虎体形较大，刻画非常清晰，七只小虎围绕在太子身边，其中两只各叼一手臂，一只在头部左上侧，一只在左腿旁边，另两只紧随其后，还有一只幼虎，也许因身形过小，年幼胆怯，蜷缩在右下方一块山石旁边，凝望着这震撼人心的一幕。整个画面利用透视效果展现太子平躺于地，两手外伸，双腿紧靠，虽无法看见面部表情和细部特征，但能感受到他平静、坚忍、对于舍弃生命丝毫不后悔的内心世界。值得注意的是，细观母虎，竟发现其流露出哀伤的表情。在人物、动物的周围，山峦起伏，迂回婉转，使整个画面更加充实、丰满。

这一故事生动离奇，萨埵太子即为释迦牟尼的前世。世间众生都可得到佛祖的救赎，牲畜也不例外。大乘佛教观中，众生皆有佛性，人人都可成佛，萨埵因舍身而成正果，老虎也不能排除被度化的可能，它眼见太子的牺牲，啖食菩萨的血肉，也极有可能分得佛性，工匠们用母虎悲哀的眼神，巧妙地表达出佛祖的慈悲感化着世间所有众生这一理念，同时更令观者对这一壮举肃然起敬，重新审视生命的价值。

据上所述，可推断这幅舍身饲虎图的佛典依据为《金光明经》。《金光明经·舍身品》的内容非常丰富，但由于受碑身面积的限制，该图像并未表现出故事的全部情节，如三王子出游对话、萨埵干竹刺颈、二王兄悲号痛哭、王妃梦境成谶、父母悲苦闷绝等，只集中雕出了最关键的部分。

（三）与其他图像之间的关联

佛教造像碑伴随着石窟寺、地面寺院的产生而逐渐发展，成为深受僧俗民众喜爱的综合性佛教艺术形式，它是佛教徒或施主本着祈福祝愿、做功德结善缘、宣化教育的目的而雕凿的。各个时期的造像碑虽形制、风格、题材组合不尽相同，但每通碑身（包括碑阳、碑阴）都有各自表达的主题，龛像、铭文

及其他佛教内容互相印证，形成一个系统的整体。该碑中的主要图像还有释迦牟尼说法、弥勒菩萨、释迦多宝二佛并坐、千佛及十方佛等，这些图像强调大乘佛法。

1. **弥勒**

“中国内地4—6世纪的石窟及造像中，弥勒是最受重视的造像，与弥勒经典的翻译，对未来世界的憧憬，希冀将来成佛的强烈愿望是密不可分的。”[①]弥勒是佛祖的继任者，刘宋沮渠京声译《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》曰：

> 尔时会中有一菩萨名曰弥勒，闻佛所说，应时即得百万亿陀罗尼门。即从座起整衣服，叉手合掌住立佛前。……世尊往昔于毗尼中及诸经藏说阿逸多次当作佛，此阿逸多具凡夫身未断诸漏。此人命终当生何处？其人今者虽复出家，不修禅定不断烦恼，佛记此人成佛无疑。此人命终生何国土？佛告优波离：“谛听谛听善思念之，如来应正遍知。”今于此众说弥勒菩萨摩诃萨阿耨多罗三藐三菩提记。此人从今十二年后命终。必得往生兜率陀天上。[②]

经中描述佛祖预言弥勒菩萨上生兜率天等待成佛。又据鸠摩罗什译《佛说弥勒大成佛经》，弥勒为继承佛统，修无常之想，终于下生于龙华树成佛。[③]此外，佛教信徒尤其是修禅僧人如遇疑难不解时，可由罗汉分身飞往兜率天咨询弥勒为其决疑。[④]

2. **释迦多宝二佛并坐**

这是《法华经》中的核心部分，《妙法莲华经》卷四《见宝塔品》曰：

> 尔时佛前有七宝塔，高五百由旬，纵广二百五十由旬，从地踊出，住在空中。……尔时释迦牟尼佛，见所分身佛悉已来集，各各坐于师子之座，皆闻诸佛与欲同开宝塔。即从座起，住虚空中，一切四众起立合掌，一心观佛。于是释迦牟尼佛，以右指开七宝塔户，出大音声，如却关钥开大城门。实时一切众会，皆见多宝如来于宝塔中坐师子座，全身不散，如入禅定。又闻其言：“善哉善哉！释迦牟尼佛！快说是法华经，我为听是经故而来至此。”……尔时多宝佛，于宝塔中分半座与释迦牟尼佛，而作是言：“释迦牟尼佛，可就此座。”实时释迦牟尼佛入其塔中，坐其半座，结跏趺坐。尔时大众见二如来在七宝塔中师子座上结跏趺坐，各作是念：“佛座高远，唯愿如来以神通力，令我等辈俱处虚空。”实时释迦牟尼佛，以神通力接诸大众皆在虚空，以大音声普告四众：“谁能于此娑婆国土广说妙法

---

① 魏文斌：《麦积山石窟初期洞窟调查与研究》，兰州大学博士论文，2009年，第189页。

②《大正藏》第一卷《经集部》No.0452，第418b—418c页。

③《大正藏》第一卷《经集部》No.0456，第429a—430b页。

④《大正藏》第六卷《史传部》No.2058，第320a页。

华经，今正是时。如来不久当入涅槃，佛欲以此妙法华经付嘱有在。”[①]

在犍陀罗艺术中，过去佛通常为燃灯佛，但在中国北朝佛教的二佛主题中，过去佛为多宝佛所取代。多宝佛于久远劫前已灭度，但是为了证明《法华经》的真实妙意，而安住在多宝佛塔中。释迦说《法华经》时，有七宝塔从地中涌出，耸立于空中，塔内多宝佛分狮子座之一半与释迦共坐。

3. 千佛

该碑碑阴满布千佛，大乘佛教主张佛有无数，广义的千佛还可视为十方诸佛、化佛、分身佛，作为北朝造像碑中常见的题材，千佛所具有的思想和所扮演的功能主要有：（1）作为禅观对象；（2）构成信众礼敬的重要对象；（3）是信众行善事、积功德、发宏愿、勤修精进的见证；（4）构成法华思想与信仰的重要见证。[②]如果有人常诵《法华经》，并解其意趣，将来命终后就能够得到千佛授手，到达净妙美好的弥勒菩萨处。[③]

综观该通造像碑布局，碑阳将未来成佛的弥勒菩萨和过去多宝佛置于现在释迦牟尼佛的上方，之间排列十方佛及也可看作补处菩萨的半跏思惟菩萨，清晰地显示了过去、现在、未来的佛陀传承体系。释迦牟尼、弥勒、二佛并坐和千佛都是《法华经》中的重要内容，李静杰先生指出：“北魏至东魏、西魏时期的佛教图像，基本受《法华经》思想支配。”[④]同时“本生、因缘、佛传图像多被借用，以表述《法华经》方便说法的意图”[⑤]。该造像碑将这些题材组织在一起，正反映出西魏时期甘肃东部地区大乘佛教《法华经》的流行及其与佛教故事画的密切关系。上述造像内容还有一个重要功用就是用以坐禅观像，亦证实北朝佛教在宗教行为上重视禅修。

舍身饲虎本生是这块碑上所雕的唯一一幅佛教故事图像，它与其他造像内容有着怎样的关系？笔者试就这一问题分析之。其一，从本生故事的内涵来看，“佛之所以成正觉，是过去生中不断养深积厚、力行菩萨道的结果，而这些过去生中修行菩萨的懿德美行即成佛本生的内容”[⑥]，可见本生故事注重强调佛的过去。佛教认同生死轮回，主张身生身灭，永无止境，碑阳上的多宝佛、释迦牟尼、弥勒菩萨造像合理排列，三世延续，暗示佛境的永恒不灭，碑阴的本生故事突出萨埵太子（佛的过去世）无畏舍命，肉身虽灭，但得成正果，进一步重申了这一主题。其二，如上所述，北朝佛教重视禅修，而观像、造像、礼拜、供养都是禅僧修行的重要实践内容。从广义上来看，修禅主要包括两个方面，一为观佛，要求禅僧认真观察佛的“三十二相”、“八十种好”，继而灭绝一切尘世的杂念，进入无限美好的佛国世

---

①《大正藏》第四卷《法华部》No.0262，第32b—33c页。

② 沙武田：《千佛及其造像艺术》，《法音》2011年第7期，第62—64页。

③《大正藏》第七卷《法华部》No.0262，第61b页。

④ 李静杰：《北朝隋代佛教图像反映的经典思想》，《艺术考古》2008年第2期，第97页。

⑤ 同④。

⑥ 释依淳：《克孜尔与莫高窟的本生画之考据》，《敦煌学国际研讨会文集·石窟考古编》（1990），辽宁美术出版社1995年版，第256页。

界；二为不净观，与观佛的美妙相反，为了对治众生执人身为净的贪著妄念，认为肉身是粗鄙的、污染的，是执障，进而无限将其丑化。观佛主要是观释迦牟尼佛、弥勒菩萨、释迦多宝二佛、十方三世诸佛和千佛等，这些造像均体现在了用以礼拜供养的石碑上；同时肉身是修禅入定的质碍，应当被翦灭、舍弃，将其交付虎口既拯救了苦海众生，又完成了精神上的升华，作为一种转识成智的标志，被刻在了碑阴。该故事的经典依据《金光明经·舍身品》在描述萨埵的内心独白时云：

> 我今舍身时已到矣，何以故？我从昔来多弃是身都无所为，亦常爱护处之屋宅，又复供给衣服、饮食、卧具、医药、象、马、车乘，随时将养令无所乏，而不知恩反生怨害，然复不免无常败坏。复次，是身不坚无所利益，可恶如贼犹若行厕，我于今日，当使此身作无上业，于生死海中作大桥梁。复次，若舍此身，即舍无量痈疽瘰疾百千怖畏，是身唯有大小便利，是身不坚如水上沫，是身不净多诸虫户，是身可恶筋缠血涂，皮骨髓脑共相连持，如是观察甚可患厌，是故我今应当舍离，以求寂灭无上涅槃，永离忧患无常变异，生死休息无诸尘累，无量禅定智慧功德，具足成就微妙法身，百福庄严诸佛所赞，证成如是无上法身，与诸众生无量法乐。

此处亦表露了佛教对于肉身的厌弃，与禅观思想有异曲同工之处。此外，北朝时期非常流行的禅观经典《佛说观佛三昧海经》卷七《观四威仪品》中提到了诸多本生故事，其中包括“投身饿虎处”[①]，说明刻画以舍身饲虎为代表的本生故事，目的之一即是作为修禅观像时的对象物。其三，《妙法莲华经》卷四《提婆达多品》云：“尔时佛告诸菩萨及天人四众：‘吾于过去无量劫中求法华经无有懈惓。……为欲满足六波罗蜜，勤行布施，心无悋惜。象、马、七珍、国、城、妻、子、奴婢、仆从，头目、髓脑，身肉、手足，不惜躯命。……’时有仙人来白王言：‘我有大乘，名妙法华经，若不违我，当为宣说。’王闻仙言，欢喜踊跃，即随仙人供给所须。采果汲水，拾薪设食，乃至以身而为床座，身心无惓，于时奉事。经于千岁，为于法故，精勤给侍，令无所乏。”[②]可见《法华经》强调布施的重要性，其中包括施舍身肉。该碑的舍身饲虎本生与法华经主旨又一次不谋而合。

二、秦安造像塔

（一）造像塔基本情况及年代

该造像塔（图4）出土于甘肃天水秦安县，砂岩质，现存三层，一石一层，不能肯定是否有刹顶、塔檐和基座，现藏于甘肃省博物馆。多级方形造像塔常分开存放，难以恢复其原貌，其组合次序是按照底

---

①《大正藏》第七卷《经集部》No.0643，第681a页。

②《大正藏》第四卷《法华部》No.0262，第34b页。

边长度和每层石雕的大小依次垒叠，带有一定的人为因素，笔者在此采用张宝玺先生的垒叠次序进行研究考证[①]。该塔每层每面均开龛造像，计有12龛，现将石塔的相关数据和各龛造像内容列表如下：

表2 基本数据（单位：厘米）

	底层	中层	顶层
底边	30.5	27.0	24.5
顶边	28.5	24.0	22.2
高度	40.4	35.5	33.5

表3 造像内容

	底层	中层	顶层
A面	中间开龛，内塑一佛，结跏趺坐，两侧各有三胁侍，龛外环绕雕刻舍身饲虎本生图像	龛形独特，华盖结合螭龙、流苏，龛内塑一佛，结跏趺坐，胁侍两菩萨两弟子，佛座两侧各一力士	帐形龛内塑维摩文殊像，座下为博山炉，有弟子跪拜。边缘稍有残损
B面	龛内塑交脚弥勒菩萨，座旁两侧各一狮子，并胁侍两菩萨两弟子，龛楣有简单的莲瓣装饰	一佛倚坐，胁侍两菩萨两弟子，佛座两侧各一象头（在石刻造像中较为少见），龛楣两侧雕有禅僧形象和化生像	一佛结跏趺坐，胁侍两菩萨两弟子，菩萨弟子立于莲茎莲瓣之上，龛楣有简单的莲瓣装饰
C面	华盖形龛内塑一佛，结跏趺坐，胁侍两菩萨两弟子	帐形龛内塑倚坐弥勒菩萨，座旁两侧各一狮子，并胁侍两菩萨两弟子	倾斜的帷幔下为涅槃图像，底部两侧各有一力士，中间有两身供养弟子
D面	一佛结跏趺坐，胁侍两菩萨两弟子，佛座两旁各一狮子，衣裾下方有弟子跪拜，龛楣雕四身供养弟子	一佛结跏趺坐，胁侍两菩萨两弟子。磨损较严重	一佛结跏趺坐，胁侍两菩萨两弟子。磨损较严重

这件造像塔无纪年铭文，过去定其年代为西魏，但细观造像特点，与秦安出土的西魏其他石刻造像以及天水麦积山西魏时期造像有所不同。该塔各主尊佛像肉髻较低，面形圆润，头部偏大而身体比例偏短小，身躯略显粗壮，着双领下垂或圆领通肩袈裟，衣裾底边呈圆弧状内收，虽仍有右肩衣襟绕搭于左肘上，但衣着紧裹躯体，已不像西魏时那样飘逸流畅。菩萨像均头戴三瓣莲式宝冠，面形方圆饱满，衣饰方面，有的飘带从腿部横过，又向上提于肘弯处下垂，这是西魏尚未出现的形式。综观该塔佛像、

① 张宝玺：《甘肃佛教石刻造像》，甘肃人民美术出版社2001年版，第141页，图175。

图4 秦安造像塔

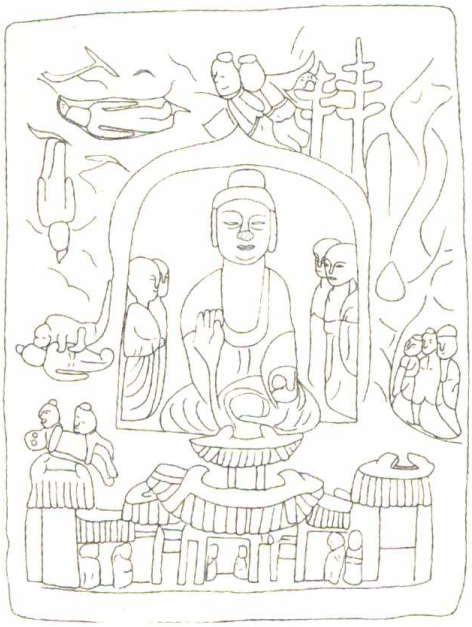


图5 秦安造像塔《舍身饲虎本生图》（线描）

菩萨像风格特点，与天水一带出土的北周保定四年（564）秦安新化王文超造像碑[①]、北周建德二年（573）张家川王令猥造像碑[②]、建德三年（574）秦安建崇寺造像碑[③]及北周天和元年（566）麦积山造像残碑[④]、麦积山第62窟、第31龛[⑤]等造像风格基本一致，因此其年代应定为北周时期。

（二）舍身饲虎雕刻

舍身饲虎本生（图5）位于该塔底层A面龛外（见表2），采用浅浮雕与线刻相结合的手法，画面从左侧下端起向上转，绕过龛顶再向右侧下部延伸，直至佛龛下方，呈“S”形展开，打破了北朝石刻在表现佛本行、本生故事时通常采用的单幅单景惯例，图像布局合理、清晰连贯、一目了然。结合情景细节，参考前文对相关经典的分析，笔者认为这幅本生故事的依据仍为《金光明经·舍身品》，虽然图像只呈现出一只老虎，但应是工匠对佛经的理解不同或雕刻面积有限造成的。

情节一：三王子出游。故事从佛龛的左侧下端开始，三位王子并排立于林间，《金光明经·舍身品》云：

过去之世，有王名曰摩诃罗陀，修行善法，善治国土，无有怨敌，时有三子，端正微

---

① 张宝玺：《甘肃佛教石刻造像》，甘肃人民美术出版社2001年版，第159—160页，图209—211。

② 吴怡如：《北周王令猥造像碑》，《文物》1988年第2期，第69—71页。

③ 该碑现存西安碑林博物馆，参见李举纲、樊波《甘肃秦安出土〈宇文建崇造像碑〉》，载甘肃省博物馆编《甘肃省博物馆学术论文集》，三秦出版社2006年版，第214—218页。

④ 同①。

⑤ 天水麦积山石窟艺术研究所编：《中国石窟·天水麦积山》，文物出版社1998年版，图版218—221、223。

妙，形色殊特，威德第一。第一大子名曰摩诃波那罗，次子名曰摩诃提婆，小子名曰摩诃萨埵。是三王子于诸园林游戏观看，次第渐到一大竹林，憩驾止息。……时诸王子，说是语已，转复前行，见有一虎，适产七日，而有七子，围绕周匝，饥饿穷悴，身体羸瘦，命将欲绝。

此段经文中最突出的环节是三位王子共游林间，看到母虎及虎子饥饿垂死，画面中没有出现虎的形象，但工匠巧妙地雕刻出王子们哀愁、焦虑的表情，于是岌岌可危、虚弱无助的老虎也仿佛随之浮现。

情节二：萨埵舍身。观者视线随着若隐若现的山林树木向上移动，来到佛龛顶部，右端刻萨埵横躺于地，表现经中所载："尔时王子摩诃萨埵还至虎所……即自放身卧饿虎前。"平卧萨埵的右下方，太子身体垂直，头部向下，四肢舒展，抱着慈悲舍身的坚定信念坠向虎群，《金光明经·舍身品》云：

是时王子以大悲力故，虎无能为，王子复作如是念言："虎今羸瘦身无势力，不能得我身血肉食。"即起求刀，周遍求之，了不能得，即以干竹刺颈出血，于高山上投身虎前。

上述两个场面是整个舍身饲虎故事的关键，工匠利用石塔右上端佛龛外的天然折角，将先后两次舍身的萨埵呈现在观者面前，这"一横一竖"的布局具有强烈的视觉冲击作用，同时又与左侧龛外的山峦树木相呼应，看似不经意而为，却震撼着人的心灵，慈悲的萨埵为求被虎食，竟想尽办法，辗转于虎口，天地林木亦为之动容。

情节三：虎食萨埵肉身。同经又载：

是虎尔时见血流出污王子身，即便舐血噉食其肉，唯留余骨。

太子坠崖的正下方，一只老虎正在啖食萨埵肉身，如前所述，《金光明经》中的老虎数量共为八只，与灵台新开造像碑不同，此处只有一只老虎出现，应是受空间大小的限制或是制作者个人对佛经教义的理解不同而致。

情节四：二兄哀号闷绝。根据经文记载，萨埵舍身之后，大地震动，日无精光，于上虚空，雨诸华香，之前离开的两位王兄见此情景，知道是小弟为救虎命牺牲了自己，于是"心大愁怖，涕泣悲叹容貌憔悴，复共相将还至虎所"。图像在这里没有按照佛经叙述的顺序安排故事情节，而是将惊慌失措、悲痛万分的两位王兄放置佛龛顶部，身体前倾，迫切而焦急地从高处望下。紧接在虎食萨埵的下方，二王兄紧抱弟弟尸体，哀号痛哭，正符合经中所载："（见弟）骸骨发爪布散狼藉，流血处处遍污其地，见已闷绝不自胜持，投身骨上良久乃苏。"已成为一堆骸骨的萨埵并没有被刻画出来，取而代之的是一具完整的尸体，平静地躺在二王兄的怀里，只用两个异常醒目、幽深空荡的黑洞代替双眼，标识着萨埵肉身的逝去。这样的表现方法与中亚、印度和西域不同，没有血腥残忍、骨骸遍地，唯具精神感染，印证了佛经中所说："舍一幻身，利益一切含灵众生，所以成佛，广度众生，获自法身，灵明遍照，不生不

灭。”[①]萨埵舍弃了肉身，但却获得法身，成无上正觉，永恒不灭。

情节五：起塔供养。佛龛的下部刻有一组阙顶式宫殿建筑，中间的主体为重檐结构，两侧为单檐式，是典型的中国建筑样式。《金光明经》从一开始即叙述了七宝塔中供奉舍利的情节：

> 尔时世尊即现神足，神足力故令此大地六种震动，于大讲堂众会之中，有七宝塔从地涌出，众宝罗网弥覆其上，尔时大众见是事已生希有心。尔时世尊即从座起礼拜是塔，恭敬围绕还就本座。尔时道场菩提树神白佛言：“世尊，如来世雄出现于世，常为一切之所恭敬，于诸众生最胜最尊，何因缘故礼拜是塔？”佛言：“善女天，我本修行菩萨道时，我身舍利安止是塔，因由是身令我早成阿耨多罗三藐三菩提。”尔时佛告尊者阿难：“汝可开塔取中舍利示此大众，是舍利者，乃是无量六波罗蜜功德所熏。”尔时阿难闻佛教敕即往塔所，礼拜供养开其塔户，见其塔中有七宝函，以手开函，见其舍利色妙红白。

又在结尾处云：“尔时大王摩诃罗陀及其妃后……与诸大众往竹林中，收其舍利，即于此处起七宝塔。是时王子摩诃萨埵，临舍命时作是誓愿，愿我舍利，于未来世，过算数劫，常为众生，而作佛事。”由此可见，该组建筑既代表王及王子们居住的宫殿，更象征供奉佛祖真身舍利和其过去世——摩诃萨埵肉身的七宝塔，这是故事的开端，也是结束。塔是菩萨的化身，亦成为菩萨通往佛陀之路的桥梁和中介，作为标志性形象被雕刻在整个画面的下部，与其他图像相比，规模宏大，气势雄伟，如浓墨重彩一般对太子的舍身进行再一次的强调。再观其细节，整个建筑的中间部分内有两身胁侍，外面各有两身弟子，而应被胁侍供奉的主尊却没有雕出，这似乎正显示空缺的佛位在等待着即将修成正果的太子，构思之巧妙令人感叹。

本生故事多由佛祖亲自为弟子言说叙述，《金光明经》载：“尔时世尊欲为大众断疑网故，说是舍利往昔因缘。”通观刻有舍身饲虎本生的整个塔面，故事围绕佛龛展开，龛内塑一主尊，两侧各有三身胁侍，恰印证了经中所描述的场景，主尊应为释迦牟尼无误，而他正在对弟子徒众讲述萨埵太子舍身饲虎这个感人肺腑的故事。

（三）与其他图像之间的关联

佛塔源自印度，由墓丘演变而来。佛教东传后，佛塔便逐渐与我国传统的楼阁建筑相结合，发展出多种形式，石雕仿木构楼阁式造像塔，是最重要的一种。同造像碑一样，造像塔是普遍流行于南北朝时期的综合性佛教艺术形式，其题材内容多以尊像为主，本行、本生等佛教故事虽不及尊像数量多，但有其不可忽视的重要性，是整塔内容与形式的关键组成部分。

---

①《大正藏》第二卷《诸宗著述部》No.1356，第396a页。

该塔各层尊像多为以表现佛为主的五尊像，即一佛二菩萨二弟子，除了舍身饲虎本生之外，另有释迦的继承者——弥勒菩萨造像、涅槃图像和维摩文殊对坐，这些内容依然强调大乘佛法。

1.涅槃

梵文“Nirvana”的音译，意译“寂灭”、“圆寂”、“灭度”，原意是指火的熄灭或风的吹散，后转为佛教全部修行所追求的最高目的——远离诸多烦恼和苦痛，达到不生不灭，脱离生死轮回而永恒安乐的境界。实际上早期汉译“涅槃”一词，多是指释迦牟尼佛圆寂。涅槃信仰为相信自己身处苦海而无有尽头的信众指出了一个可以脱离生死烦恼、获得常乐我净的最终归宿，告慰他们要精进修行、持戒不懈，以得成佛果，超脱生死，到达涅槃彼岸。

2. 维摩

魏晋南北朝以迄隋唐，维摩诘思想广为流行，其主要反映大乘佛教初期的居士思潮，旨在宣扬般若空观。《维摩诘经》从般若理论和宗教实践两方面把佛教的出世间移到了世俗世界：它不但让僧侣的生活世俗化，而且让世俗人的生活僧侣化，从而把世俗社会引进了宗教世界。[①]在《维摩诘经》的表现形式上，常以释迦佛为主尊，两侧或上方配置维摩、文殊象征说法内容，也有以维摩诘、文殊对坐为主体的形式。该塔顶层A面龛内的维摩文殊虽单独成像（见表2），但应与其他龛中的释迦、弥勒造像相结合进行理解。在《维摩诘所说经》的开篇，释迦佛即示现佛国净土为维摩诘说法作铺垫，又于篇末《嘱累品》记述：

> 于是佛告弥勒菩萨言：“弥勒！我今以是无量亿阿僧祇劫所集阿耨多罗三藐三菩提法，付嘱于汝。如是辈经，于佛灭后末世之中，汝等当以神力，广宣流布于阎浮提，无令断绝。”[②]

可见《维摩诘经》虽以维摩诘为主体展开，但释迦佛作为教主与整部经文相始终，弥勒菩萨充当着传承者的角色，受佛嘱托继续宣扬《维摩诘经》，其出现也具有重要含义，维摩诘图像与这两种主尊的组合具有内在教义的联系。

李静杰先生认为：“北朝、隋代受到重视的《维摩诘经》思想，及《大乘涅槃经》思想，施加佛教图像一定程度的影响。”[③]结合整组石塔上的内容和舍身饲虎本生图像，笔者试作一分析。首先，现在佛释迦牟尼和其继任者弥勒菩萨同塔出现，虽没有过去佛的形象，但描述佛陀过去无数劫之事的本生故事以类似壁画的表现形式被雕刻在佛龛周围，加之起承上启下作用的涅槃图像，依然强调着佛国教主的延续、佛境的永恒不灭和生死轮回、永无止境。其次，“涅槃”是超脱生死的境界，佛教主张众生通过智慧和修行知晓自身本具的佛性，启发菩提心，最终达到“常乐我净”的境界。萨埵慈悲矜

---

① 任继愈：《中国佛教史》(第一卷)，中国社会科学出版社1981年版，第400—401页。

②《大正藏》第三卷《经集部》No.0475，第557a页。

③ 李静杰：《北朝隋代佛教图像反映的经典思想》，《艺术考古》2008年第2期，第97页。

愍，施舍肉身，证得佛果，确与涅槃思想有相通之处。此外，《大般涅槃经》提出："一切众生悉有佛性"[①]，只是因诸多烦恼覆蔽之故并不自知，只要勤加修行，断除烦恼，定能显现佛性。这其实是以佛性说阐释世间众生皆为平等。萨埵以舍身饲虎的壮举表明拯救世间众生出离无涯苦海的誓愿，亦是因坚信无论凡众、牲畜，一切生命皆是平等。大乘的涅槃不只是追求个人的解脱，还重视众生的解脱。菩萨以"自觉觉他"的做为作出榜样并起到教化作用，随着众生的逐渐觉悟，转污染为清净，最后达到涅槃。不妨推测，萨埵舍身的最终宏愿，便是成就世间众生的涅槃净土。最后，《维摩诘经》也提出了"烦恼即涅槃"、"世出世间不二"等体现初期大乘佛教特色的涅槃观念，反对一切归于灭无的涅槃观，主张"现于涅槃，而不断生死"[②]、"入于涅槃，而不舍于菩萨之道"[③]。《维摩诘所说经·佛道品》中，文殊师利问维摩诘怎样才能通达佛道，维摩诘道："行于非道，是为通达佛道。"[④]具体而言，菩萨应克服所处境地的各种污秽险恶、恼嗔愚痴、悭贪恚乱，其中包括"舍内外所有，不惜身命"[⑤]，要勤修功德，通达智慧，度诸众生，才能达到不生不死的涅槃境界。此外，《维摩诘所说经·不思议品》云：

> 仁者！十方无量阿僧祇世界中作魔王者，多是住不可思议解脱菩萨，以方便力教化众生，现作魔王。又，迦叶！十方无量菩萨，或有人从乞手足耳鼻、头目髓脑、血肉皮骨、聚落城邑、妻子奴婢、象马车乘、金银琉璃、车磲马瑙、珊瑚琥珀、真珠珂贝、衣服饮食，如此乞者，多是住不可思议解脱菩萨，以方便力，而往试之，令其坚固。[⑥]

这里同样强调布施的重要性，包括对血肉皮骨的舍弃。在《维摩诘所说经·佛国品》中，宝积菩萨请释迦牟尼说诸菩萨净土之行，佛祖言六波罗蜜之法（布施、持戒、忍辱、精进、禅定和智慧）即菩萨净土，其中布施的内容包括身体，甚至生命。可见在维摩诘思想中，舍身是行菩萨行、现于涅槃的重要一环。以上所述都在舍身饲虎本生中得到了一定的体现和印证。

三、舍身饲虎本生图的演变和分布

灵台新开造像碑和秦安造像塔是甘肃目前发现的两件雕刻有舍身饲虎本生的石刻造像，事实上，舍身饲虎本生故事在新疆石窟和内地多处北朝石窟或石刻造像中都有出现（见表1）。

---

①《大正藏》第七卷《涅槃部》No.0374，第405a页。
②《大正藏》第二卷《经集部》No.0475，第549a页。
③ 同②，第545b页。
④ 同③。
⑤ 同③。
⑥ 同②，第547a页。

（一）佛教石窟中的舍身饲虎本生

克孜尔石窟、库木吐拉石窟和克孜尔尕哈石窟中均绘有舍身饲虎本生，这些壁画大多绘制在菱形格中，单幅构图，简单明快，且所依据的经典多为《贤愚经》。如克孜尔第17、38、114窟萨埵太子本生，均表现了萨埵投崖而下和两只幼虎啖食其肉身的情景[①]。焉耆的舍身饲虎图除作投崖、饲虎之状，并在萨埵身侧描其兄长一人或二人，虎子亦为二。[②]在有限的空间内重点展示最能代表故事内容的一个或两个关键情节，这是本生故事画发展的早期形式，可称为“西域型”[③]。从表现手法来看，这些壁画还保留着浓郁的印度秣菟罗风格，但已融入了新疆本地的特点，反映了佛教传入之初，佛教艺术在中国被接受、吸收和融合的状况。

莫高窟北魏第254窟南壁《舍身饲虎本生图》仍然是单幅形式，但已采用了异时同图表现手法，将整个故事的大致七个情节繁而不乱地绘制在不足两平方米的壁面上，这可作为以后的连环画式构图之铺垫。人物造型既显示出北方游牧民族的身材特点：伟岸、结实、圆润，同时兼具西域人物的造型特色，并在设色上依然采用晕染手法，线条豪迈粗犷又不失简约，而“起塔供养”中塔的形象已完全是中国化的楼阁式出檐方塔。[④]整幅壁画展现出浓厚的西域艺术痕迹，但又透露出中原文化的影响，可以看到佛教经过新疆传入中国后在敦煌地区被吸收、融合的烙印。相似的构图方式可见者还有龙门石窟宾阳中洞前壁北侧萨埵那太子本生故事浮雕，创作年代约为515—517年[⑤]，已是北魏太和改制和迁都洛阳之后，所以图像中的人物已完全呈现出中原形象。另有日本法隆寺的木制玉虫橱子上漆绘《舍身饲虎本生图》（图6），为飞鸟时代的代表作，单幅构图，细致地描绘了摩诃萨埵舍身投崖的瞬间，画面中太子的服饰俨然为中国样式，充分显示出中国文化对日本的深刻影响。

在莫高窟第428窟、299窟、301窟内，出现了展现完整情节的连环画式舍身饲虎本生，故事连贯，脉络清晰，除大多数为横幅式构图外，第428窟画面采用了“S”形三段叙述样式，形成多层次排列的连续性构图，这些画面中山峦起伏，林木丛生，显得饱满而充实，彰显出中国古代山水画的特点，人物造型俊朗清秀，服饰飘逸洒脱，已基本看不到西域的影响。[⑥]相似作品还有麦积山第127窟窟顶的《萨埵太子本生图》，绘于北魏晚期至西魏初，三段横幅式构图，[⑦]规模大于莫高窟同类壁画，虽然画面残缺，但仍可看出宏伟壮观的宫城建筑和浩浩荡荡的出行场面，情节内容和自然景物密切结合，构图巧妙，描绘

---

① 拜城县克孜尔千佛洞文物保管所、北京大学考古系编：《中国石窟·克孜尔石窟》（一），文物出版社1989年版，图版61、116、146。

② 金维诺：《〈佛本生图〉的内容与形式》，载《中国美术史论集》（中卷），黑龙江美术出版社2004年版，第163页。

③ 释依淳：《克孜尔与莫高窟的本生画之考据》，载《敦煌学国际研讨会文集·石窟考古编》（1990），辽宁美术出版社1995年版，第277页。欧阳启名称之为“西域风格”，见《佛教造像》，文化艺术出版社2004年版，第92页。

④ 李永宁主编：《敦煌石窟全集3·本生因缘故事画卷》，上海人民出版社2001年版，图版24。

⑤ 龙门文物保管所、北京大学考古系编：《中国石窟·龙门石窟》（一），文物出版社1991年版，第216页。

⑥ 敦煌研究院，李永宁编：《敦煌石窟全集3·本生因缘故事画卷》，上海人民出版社2001年版，图版139。

⑦ 天水麦积山石窟艺术研究所编：《中国石窟·天水麦积山》，文物出版社1998年版，图版164—166。

图6 日本法隆寺
玉虫橱子

生动。相比故事的开头和结尾，代表三兄弟游猎的场景占据了大部分篇幅，这与北魏、西魏崇尚骑射武艺有着密切的关系。上述本生故事壁画已不像新疆地区同类壁画多以《贤愚经》为来源，而多是以其他经典（如《金光明经》）为依据，从一个侧面反映出佛教东传过程中译经活动的发展。

除壁画之外，亦有运用连环画形式表现该故事的雕刻作品。云冈第7窟主室北壁下层龛楣外两侧雕有舍身饲虎本生，画面风化破坏较严重，但可辨认推测三兄弟出游、萨埵投崖、老虎啖食太子、二兄长悲号等情节。依建筑壁面的条件，这些连续的画幅被分别安排在西、北壁和东、北壁衔接处，对称布局，[①]可视为连续故事画的又一构图形式。甘肃泾川南石窟第1窟、庆阳北石窟第165窟窟顶前披均浮雕舍身饲虎本生，为北魏晚期作品，后者分上下两层，可辨识三兄弟出游、萨埵跳崖、虎食萨埵、王后梦醒、二兄长报信、王后闷绝、国王及王后赶赴现场、收拾骸骨、起塔供养等画面。前者风化严重，仅能辨认出三王子出游的情节，但两窟的萨埵本生内容应相同[②]。

（二）佛教石刻造像中的舍身饲虎本生

石刻造像上的本生图像表现形式与石窟内的壁画浮雕有所不同，由于受材质和空间的限制，这些图像通常只选取一两个标志性情节来表现，类似于早期的单幅构图，但画面风格已具中国化特征。洛阳博

① 赵昆雨：《云冈石窟佛教故事雕刻艺术》，江苏美术出版社2010年版，第97页。

② 魏文斌、吴荭：《甘肃中东部石窟早期经变及佛教故事题材的考察》，载《甘肃佛教石窟考古论集》，民族出版社2009年版，第69页。

图7 洛阳北齐造像碑右侧面

图8 张永造像碑背屏背面

物馆藏北齐（550—577）造像碑，出土于洛阳，碑阳和碑的左右两侧均分三层造像，碑阳分别为一倚坐弥勒佛及两弟子两菩萨；维摩文殊菩萨对坐和闻法弟子；结跏趺坐佛像胁侍两弟子四菩萨。碑左侧面上层龛内似为佛传故事“树下观耕”；中层龛内为一立佛，胁侍两弟子两菩萨，龛外两侧各雕三身供养弟子，其中最下端两身裹有禅巾；下层龛内为一佛两弟子两菩萨，龛楣上刻六个闻法弟子；最下面有题记，但已模糊不清。碑右侧面上层龛内造像为释迦、多宝两佛并坐；中层龛内雕倚坐佛及四胁侍菩萨，龛额似为“鹿乳人”的佛教故事，龛外右上侧为一坐禅僧，左侧有舍身饲虎本生图像，表现手法为浅浮雕和线刻结合，下部磨损，隐约可见山峦层叠中投崖而下的萨埵和啖食其肉身的老虎（图7）；下层龛内造像一佛两弟子四菩萨，龛下有博山炉、护法狮子、跪拜弟子及供养人。

北魏太安元年（455）张永造一铺三尊跏趺坐佛背屏式造像碑，出处不详，该造像深受云冈石窟同

期造像作风的影响，结合材质及风格推断，恐系山西北部地区的作品，现存日本京都藤井有邻馆。[①]主尊禅定坐佛身着偏袒右肩袈裟，身侧各胁侍一半跏思惟菩萨，佛座下有三个小龛，中龛内为二佛并坐，背屏背面共分五层，从上到下依次雕刻佛传故事：树下诞生、九龙灌顶；本生故事：睒子孝亲、舍身饲虎，底层为供养人像。其中舍身饲虎本生图像左侧清晰可见萨埵平躺于地，八只老虎正围绕啖食，画面中部偏右为两身立姿人物，应为两位王兄或供养天人的形象，右侧则刻画山峦起伏（图8）。另有美国陈哲敬收藏北魏延兴二年（472）弥勒造像碑[②]，正面主尊为交脚弥勒佛，背面同样雕刻树下诞生、灌顶、睒子本生和舍身饲虎本生，其中舍身饲虎本生图像和张永造像碑几无二致，可能是深受张永造像碑的影响[③]。此外，延兴二年造像碑正面主尊形象又与陕西碑林博物馆藏北魏皇兴五年（471）交脚弥勒造像碑主尊如出一辙[④]，虽不能确定前者的出处，但可以窥见佛教艺术在这些地区之间的传播与交流。

上述各造像碑的主尊及题材与灵台新开造像碑和秦安造像塔均有类似之处，尤其是洛阳北齐造像碑，凸显二佛并坐、三世佛、维摩文殊辩法和坐禅修持，并配合佛传、本生故事，可见北朝时期受大乘佛教《法华经》、《维摩诘经》和禅观思想支配的此类石刻造像组合方式不仅影响甘肃中东部一带，更向东传播至中原地区。就构图而言，这些碑上的舍身饲虎本生图像均为单幅形式，雕刻一到两个关键性情节，唯有秦安造像塔较为特殊，利用类似于连环画的手法呈现出连贯而流畅的完整故事。

---

① 孙迪编：《中国流失海外佛教造像总合图目》（第二卷），外文出版社2005年版，第255—257页。张焯先生也认为该造像应是北魏武州山及其石窟寺开凿的产物。张焯：《云冈石窟的历史与艺术》，载云冈石窟研究院编《云冈石窟》，文物出版社2008年版，第3页。

②《中国古佛雕——哲敬堂珍藏选辑》，台湾新竹觉风佛教艺术文化基金会1989年版，图版15—16。

③ 也有学者认为该造像为赝品（见杭侃《延兴二年交脚弥勒像献疑》，载中山大学艺术史研究中心编《艺术史研究》第8辑，中山大学出版社2006年版，第245—250页），在此存疑不论。

④［日］松原三郎：《中国佛教雕刻史论》，吉川弘文馆1995年版，第42页图版。

敦煌壁画中的舞蹈、造型及重建

关于“敦煌舞”的思辨

江东

“敦煌舞”作为一个学术称谓，应该是在舞剧《丝路花雨》于1979年问世之后逐渐确立的，特别是当时任甘肃省艺术学校校长的敦煌舞专家高金荣推出了她的心血之作——《敦煌舞基本动作教材》之后。虽然在这之前对敦煌壁画乐舞的关注和研究已经大有人在了，比如戴爱莲先生早在20世纪50年代就曾根据自己的想象和理想创作过女子双人舞蹈《飞天》（又名《长绸舞》，1954），到了80年代又有时任空政歌舞团舞蹈编导的罗秉玉创作的轰动一时的女子独舞《敦煌彩塑》（1980）等，但由于大型舞剧《丝路花雨》所取得的空前成就和影响，从而让“敦煌舞”这一旨在复活古代壁画舞蹈的尝试和努力进入正常的发展轨道和真正的发展阶段之中。在中国舞坛，一个充满独特意韵的新舞蹈动作样式，开始出现并逐渐发展成为一种具有一定规模的古典舞种类（或曰流派）。从此，一个在壁画上存在了上千年的舞蹈图景，终于作为一个“活生生”的舞蹈审美样态，出现在中国的当代舞台之上。

敦煌舞的出现与发展对于中国的舞蹈及其学术事业是一件意味深长的事情。中国虽然有着数千年的舞蹈文明史，但一直传承下来的主流舞蹈传统却较弱。特别是20世纪以降，中国主流舞蹈的言说方法及其方式均极大地受到外来舞蹈文化的影响，时至今日，我们舞台上的舞蹈类型主要是以这种形态在主宰着中国人自己的舞蹈话语述说。然而，应该明确地体认到这种新时代的中国舞蹈类型越是强大，我们对自我传统的继承和发扬就越是更加的“路漫漫兮”。那么，面对目前中国舞坛的这样一种现实情状，中国舞人怎样做才能更好地塑造自己、让自己以独立的风格特征屹立于世界舞坛？怎样做才能让中国的舞蹈文化不至于跟随在别人的步伐之后蹒跚学步而走出一条完全属于自己的道路来呢？

于是，“敦煌舞”作为一个非常醒目而别致的舞蹈样式，为我们的遐想带来空间。

一、破解敦煌舞之谜？

“敦煌舞”形成了空前的发展气候，让人们不觉再一次把目光投向敦煌。在那块土壤上，中国人民保存着一个怎样的举世无双的丰硕宝藏啊！

敦煌莫高窟，又称“千佛洞”，位于敦煌县城东南25公里的鸣沙山下，因地处莫高乡而得名。它是中国最大、最著名的佛教艺术石窟群，分布在鸣沙山崖壁上三四层不等，全长1600米。现存石窟492窟，壁画总面积约45000平方米。

多少年来，敦煌壁画上的舞姿始终牵动着中国舞人的神经。它们的审美形态在总体上呈现出一种一致性，这似乎在告诉我们，那或许真的曾经是一个真实的审美系统。

研究中国古代舞蹈，难就难在这里，所谓历史的真实性如何证明？一幅古代画作，一件古代乐

器……这些有形的艺术质体本身就可以承载着它们的历史信息，从而让历史和传统得以流传，然而就非物质的艺术实体——舞蹈动作而言，这一难题至今仍是困扰其史学发展的无奈瓶颈。

然而，我们虽不能断定敦煌壁画上的舞蹈姿态是否具有真实性，但这些壁画还是透露出大量的历史信息，让我们完全有理由确信其历史的真实性。我们可以看一下敦煌第148窟和220窟中的舞蹈壁画（图1、图2）：

壁画上的舞姿或许未必写实（因为有画工的处理和加工成分，而且是静态的，因而很难估测出舞者的动态动作），但其舞台形制却是完全可以得到落实的。笔者曾在日本皇宫宫内厅专门表演雅乐的场地看到的红色栏杆式舞台，与这些壁画上的舞台形制完全一致（图3）。

后来笔者在位于东京的日本大学校（过去是日本贵族子弟就读的学校）剧场，观看了日本雅乐艺术家三田先生在舞台上表演的一个很吃功夫的雅乐左舞《还城乐》，当时，在舞台的布置上，特意按雅乐表演的惯例，布置了一个由红色栏杆围拢的小舞台，这种红色栏杆的形态与敦煌壁画中出现的舞台形状是完全一样的。日本的雅乐在从中国和朝鲜半岛传入日本后，形成了一个完整的艺术系统，对舞台的形制拥有较为苛刻的严格规定。日本雅乐的舞台围栏面积7.4米见方，由红色栏杆围住，中间为5米左右、用绿色丝绸铺面的场地，为舞者表演舞蹈所用。在日本，凡有雅乐表演，均保持这种舞台形制。

无独有偶，笔者在位于首尔文化艺术中心的韩国国乐院观赏到的韩国人间国宝第19号李兴九表演的传统宫廷古舞《荷花舞》，也是在一个红色栏杆式舞台上进行的，面积较之日本雅乐的舞台要小许多，大概1.5平方米见方。韩国也保留了许多从中国传入的古代乐舞，韩国政府为这些保留下来的乐舞都编了号，并以立法的方式不允许其在舞台、舞态、服装等环节发生任何变化，其目的当然就是为了用活态的方式把传统延续下去。同样，我们从韩国佾舞第1号保存者金英淑表演的《舞山香》中，也可以看到这种形制的舞台（图4）。

这些确凿的例子让我们确信，敦煌壁画中的舞台形式是曾经有过的，并不是画工的凭空发挥。只可

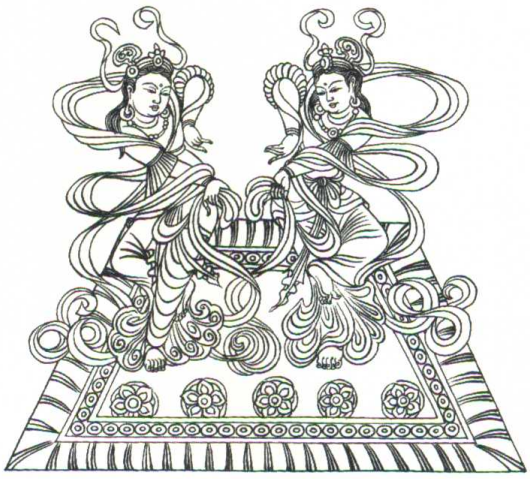


图1

图2

图3 日本雅乐艺术家三田遠明表演《还城乐》

惜舞蹈本身要想得到如此确凿的印证，就不这么简单了。虽然我们从日本雅乐、韩国古舞以及越南保存的宫廷雅乐的身上可以多少嗅到那份难得的历史感，但这仍不能让我们信服历史上的敦煌舞蹈是否具有相同的品质。因为我们没有办法获得任何活态的证据。

要想破解敦煌舞蹈之谜，不是一件简单的轻易之举，其难度甚或说犹如一个天方夜谭式的痴梦。

虽然破解敦煌舞蹈之谜如此困难，但却不能不欣慰地看到中国舞界有了那么多先行者在这一方新天地中矢志不渝地跋涉着、探索着，这样的努力及其精神令人敬佩并让人赞赏：或许敦煌舞蹈留给我们的是一道难解的题，但破题者的努力和执着会为我们接近历史或者重塑历史提供难得的实践样本。今天的敦煌舞蹈破题者们大都从自己的认识维度和实践意愿出发，去“创造”自己心中的“敦煌舞”。不论结果如何，类似的实践和努力，都是可贵的。

重新恢复历史原貌的“敦煌舞”似不太可能，但利用现有的壁画舞姿资料并配合相关史料记载，却有可能让我们建立起一种我们理想中的“敦煌舞”。对于这种舞蹈，我们不能苛求它是否“是”历史真实，只要它能依据壁画舞姿呈现出的总体审美指向，或可以做到“合乎”历史真实也未可知。

我们许多人都看过柬埔寨宫廷古典舞《仙女舞》，其袅娜的身姿、典雅的手势，成为高棉精神的承载体。然而，这种古典舞也是后人恢复或曰重建的，它是由西哈努克亲王的母亲——哥沙曼王太后根据吴哥窟中的舞女形象而创造出来的。当然，其重建细节和过程，完全依据了柬埔寨宫廷古典舞的原则，因此，让观者仍然能感受到浓郁的独特风格。类似的情况在印度古典舞中也不乏其例。

因此，恢复敦煌壁画舞蹈虽不可能，但依据它的精神创造出一种具有特定动态的舞蹈样式则是有可为空间的。相信破解敦煌壁画舞蹈之谜的工作，会让中国舞坛的舞蹈意象更加丰满。

图4 韩国舞蹈家金英淑表演的《舞山香》

二、敦煌舞的名与实

那么，到底何为“敦煌舞”？所谓“敦煌舞”是指发生在敦煌这一地区内的舞蹈，还是敦煌壁画上的舞蹈（敦煌壁画上的舞蹈形式未必是仅发生在那一地区的舞蹈形式）？也就是说，“敦煌舞”是一个地域概念还是一个文化概念？显然，这需要让我们首先予以明确。

我以为“敦煌舞”应该是一个文化概念。也就是说，它不应该仅仅是发生在那一地区的舞蹈形态，而应该是对一段特定的时代舞蹈文化的全记录。可喜的是，今天所有的“敦煌舞”的践行者们均能在这一点上达成一致。

然而，问题并没有得到解决，既然记录了中国古代历史中的某一段时光，那它究竟是哪个确切时代的舞蹈代表呢？我们已知敦煌壁画的修凿历经了从北凉至清的数个朝代（元以后未发现舞形），所反映的生活也自然横穿于这几个朝代，那“敦煌舞”应该表现的是其中哪个朝代的舞蹈及其精神呢？或者说，这些朝代是不是具有一致的舞蹈形式和精神？它们在风格特征上是一致的还是各不相同？

我们都会同意：“敦煌舞”并不是一个历史中的舞蹈样式，而是今人根据敦煌壁画上大量的舞蹈姿势、动势倾向发展起来的一套新型的舞蹈样式。或者可以说，今天我们在当代的舞台上所看到的“敦煌舞”，在中国的古代从未存在过，我们今天的敦煌舞蹈家们是根据壁画上那些舞姿及其一些相关记载，“揣测”（发明、重建）出了“敦煌舞”。

于是，“敦煌舞”的名与实在这里遇到一重关隘，即我们所谓的“敦煌舞”并不是真正符合历史原貌的敦煌舞，而是一种借助了古代舞姿和形态，由今人创建的具有自我独特风格的一种当代舞蹈样式。这样的解释或许可以让“敦煌舞”在名与实上得到统一。

作为一种样式，最近，敦煌舞教材的创始者高金荣老师对这样一种舞蹈样式所应具有的文化品格给

予了一个定性的认识，她认为“敦煌舞”的审美概括应该定位于“中国西部风格”。

好一个“中国西部风格”！这样的认识是有很高的文化视野的，它为“敦煌舞”的实际形式赋予了具有本质意义的审美观照。只是我们需要对这个“西部风格”予以更进一步的探讨：什么是“西部风格”的内涵和外延？它是一种既定的风格还是一个有待于创立的风格？如果是一种已经成型的风格，它的特征又该予以怎样的理论解说？中国的西部地大舞众，它如何统领“西部风格”呢？

虽然还有疑问，但这种着眼于名和实的关注及其探讨是已经更进了一步，让我们看到了问题最终得到解决的希望。中国人历来讲究“名正”而“言顺”，相信随着各方对“敦煌舞”研究的不断推进和深入，中国舞蹈学界极有可能看到一些积极的来自实践领域的成果。

三、敦煌舞的形与神

这个命题是孙颖先生于2009年1月在北京舞蹈学院举行的“首届敦煌舞教学展示与学术研讨会”上提出来的，可以说他带给我们一个极好的认识思路，即“敦煌舞”的形与神实际上关乎这种舞蹈样式的生命真实。

虽然没有人知道真正的所谓“敦煌舞蹈”呈现出的究竟是怎样的一种形貌，但毫无疑问，我们都会有一种共识：没有任何一种艺术形态能够脱离所存在时代的审美意识而超然物外。因此，时代所赋予的艺术精神和气质，理所当然地应该反映在任一艺术形式中，哪怕它是在后世重建起来的，比如“敦煌舞”。孙颖给出了一个很有意味的启发视点，他注意到今天的一些“敦煌舞”不外仍是“小脚文化”的遗风。此话如何理解？我想，孙颖的意思是说，中国女性裹小脚是后来的事情，这在艺术形态上也有所反映，比如戏曲中的“圆场”步就是这种步态的直接因果。因此，孙颖认为类似的步伐显然不应该是“敦煌”所彰显的气质所在。孙颖的这种观点给了我们一个非常实用的启发，任何一种“重建”的艺术形式，首先要考虑其时代的影响和印记。我以为这也正是孙颖在重建“汉唐古典舞”时所把握的思路吧。

这当然就是对任何重建者们提出了一个更为切实的要求：悉心研究和揣摩那些特定时代的精神内涵和艺术气质。就“敦煌舞”而言，这样做，当然是可以让它的形与神，获得历史的记忆和张力。

在这一次的教学展示中，我注意到贺燕云创作的一个作品——《东吟西舞》。它给了我这样一个强烈的感觉：贺燕云在努力地琢磨着“敦煌舞”所应具有的形与神，她甚至把视角投向了邻邦的舞蹈形态上。应该说，这种交互的比照思维和方法，除了具有艺术眼光外，还有很有意义的学术触角，让我们把思考的半径扩大。可以说，这是一个方法论意义上的进步。贺燕云是舞剧《丝路花雨》的第一代英娘的扮演者，这样的经历让她把“敦煌舞”当作了安身立命的事业。作为一个“敦煌舞”的研究者和推动者，她的实验和探索不啻是具有极高学术含量和价值的。

“敦煌舞”的形与神关乎艺术，更关乎历史真实性，如果说我们今人很难破解敦煌舞蹈之谜，但通过“敦煌舞”在形与神这个角度上的探索，会让我们更好地接近历史，让“敦煌舞”这一后人重建起的舞蹈系统拥有艺术生命力。

四、新版《丝路花雨》的文化追求

六幕舞剧《丝路花雨》，一部走过了30年历程的舞剧，一部开启了中国舞剧创作一代新风的舞剧，同时也是一部历经30年路程而历久不衰的舞剧。

30年前，1979年，“文革”结束不久，这部舞剧便横空出世。它给当时舞坛乃至艺坛带来的震撼，非同小可。那时节，经历了“文革”劫难的艺术家们，思想的僵化程度不是今天的人们所能够理解得了的，突然看到了这样一部高昂着艺术独创精神的大型舞剧作品闪亮登场，可想而知它给艺术界带来的冲击力有多大。回顾那段历史，细细想来，《丝》剧当时的冲击力来自两个方面，一个是基于舞剧创作的探索，一个是“敦煌舞”舞种的诞生与确立。

从舞剧的创作探索来看，新中国成立后开始实践的舞剧创作的趋势虽历经波折，但在该剧中得以延续和发展，具体体现在故事情节的安排、结构的布局、人物的设置、关系的展开以及舞美、服装的创意等环节之上，非常完整，而且均得到了重量级的体现。这样的成就，不啻体现出了中国自新中国成立以来舞剧发展的巅峰状态。这是向前看，向后看，它又开启了一代舞剧新风，为日后涌现出来的越来越多、越来越好的大量舞剧作品带了一个好头。

从舞种的建设而言，“敦煌舞”作为一个舞种借此剧得以确立，从而丰富了中国舞蹈文化的建设，同时也让那些长年歇息在戈壁荒漠壁画上的远古舞蹈形象，活生生地动了起来。这当然对目前在世界领域非常热的敦煌学研究是一个伟大的贡献。

风风雨雨中，一晃《丝路花雨》就走过了30个年头，主演“英娘”的扮演者已经换了十几位，而总演出场次居然达到了1600场之多！世界上许多地方的观众，都曾目睹了这一中国舞剧奇葩。从这个角度着眼，《丝路花雨》是中国新时期舞剧的一个奇迹。

奇迹自然来自甘肃歌舞人的孜孜坚持。舞剧的延续是非常不容易的事情，每一次的重演都是对原著的磨砺和检验。甘肃歌舞剧院将该剧自始至终地保留了下来，这是中国除《红色娘子军》、《白毛女》之外，能始终保持质和量继续上演的舞剧作品。

新版《丝路花雨》基本上保留了原剧的精华，虽然篇幅有所缩短，但艺术质量并未因此而有所削弱。鲜明的风格性仍是其一贯坚持，而“敦煌舞”这个舞种在如许的坚持下，更显出其富于力度的华美姿容。

穿越岁月的阻隔如今再看这部舞剧，自然想到关于该剧的一些问题。首先从动作上看，经过这么多年之后，令人欣慰的是，当年创立“敦煌舞”的出发点还是非常立得住的，虽然，该剧新版在动作的纯粹性等方面尚未及老版的水准，但其在动作审美程式上的追求仍是一以贯之的。其实，所谓“敦煌舞”，它实际上就是一个今人的创造，从不曾存在于古代的任何朝代，说到底，完全是今人按照古代壁画上的舞蹈形象创造出来的一种舞蹈形式。只是这种创作是有限定性的，不同于那些天马行空式的创作而已。因此，本来就是创造出来的，那么不同的导演对于它的解读和理解自然也会有差异，实现起来也难免有所不同，这本不足怪。令人感到快慰的是，新版《丝路花雨》在舞种的审美标准和原则上还是努

力予以坚持和突出的，这一点实乃难能可贵。有了这样的坚持，这个舞种的继续存在和发扬，就有了诸多理由和美好的未来。因此，凭借这部舞剧的不断上演和一批孜孜以求不断发展它的创业者们的坚持，我们对“敦煌舞”的未来是乐观的。

总之，30年一路走来的舞剧《丝路花雨》，风尘仆仆，但仍风采依旧，岁月的磨砺让这出舞剧在新的时代和环境中依然绽放出美丽动人的艺术芳华。

从舞剧《丝路花雨》问世以来，30年的岁月就这么一晃而过，而随着时光的流逝，“敦煌舞”的历程也翻开了崭新的一页。“敦煌舞”完全是一个从有到无，又从无到有的过程。由于今天的它是一套人为的新舞蹈形式，因此“人”在这种成长着的舞蹈形态中的意义不可谓不重大。我们高兴地看到，眼下专注于这套舞蹈方式研究和实践工作的践行者，虽然人数有限，但较之以往还是具备了一定的人力保障。虽然他们在创建工作的方法和理念等方面各有不同，但其基本的出发点都是一致的，那就是建立起“敦煌舞”的舞蹈学派。凭借着独特的重建思路和舞种风格，“敦煌舞”及其发展将令人信服地开启一段新的成长空间。

敦煌伎乐天男性舞蹈初探

——动静结合的研究呈现

史敏

一、概述

敦煌艺术博大精深灿烂辉煌。敦煌艺术正是以它特有的风格韵律和极高的艺术价值，成为我国不可多得的艺术瑰宝，长期被世界许多领域所关注和研究。

敦煌位于我国甘肃省的西北部，是古代“丝绸之路”的重镇，因此成为古代中华民族与西域各国文化、经济、宗教及政治交汇、融合、发展的重要地区。其文化战略意义正如著名国学大师季羡林先生所指出的：“世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个：中国、印度、希腊、伊斯兰。而这四个文化体系汇流的地方只有一个，这就是中国的敦煌和新疆地区。……从人类发展的远景来看，文化汇流的研究更有特殊的意义。目前研究这种现象和汇流规律的地方，最好的，最有条件的就是中国的敦煌和新疆。敦煌吐鲁番学是一门方兴未艾的，充满了活力的学科，在全世界学者的通力协作下，它有异常光辉的前途。”①

莫高窟位于敦煌市东南的鸣沙山东麓的崖壁上，上下五层，南北长约1600米。始凿于前秦二年（366），后经十六国至元代十几个朝代的开凿，形成一座内容丰富多彩、规模宏大多样的佛教艺术石窟群。现存洞窟492个，壁画45000平方米，彩塑2400余身，飞天4000余身，唐宋木结构建筑5座，莲花柱石和铺地花砖数千块，是一处融建筑、彩塑、壁画为一体的综合艺术殿堂，也是世界上现存规模最宏大、保存最完好的佛教艺术宝库，被誉为“东方艺术明珠”。

敦煌石窟艺术中数量最多，内容最广的是洞窟内的壁画。莫高窟各个时代的壁画中，反映了当时的一些生产劳动场面、社会生活场景、衣冠服饰制度、古代建筑造型以及音乐、舞蹈、杂技的画面，也记录了当时中外文化交流的历史事实，是研究中国古代社会的生产、生活的宝贵资料，具有很高的历史意义和艺术价值。

敦煌乐舞在敦煌艺术中占有极其重要的位置，但有关敦煌乐舞及其舞蹈风格的研究和作品还非常缺少，远远不能满足舞台演艺与事业发展的要求。自舞剧《丝路花雨》诞生后30多年来，敦煌舞蹈工作者一直在潜心研究，编写敦煌舞蹈教程，建立敦煌舞的表演体系，在几代人的不懈努力下，敦煌女子舞蹈

---

① 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版。

从教学到舞台基本形成了较为完整的艺术表演体系。然而对敦煌男子舞蹈部分的动态研究还无人涉及，处于空白阶段。

著名易学家费秉勋先生在20世纪80年代就提出了敦煌男子舞姿应受到重视的观点。费先生称：看过一本洞窟壁画中菩萨舞姿临摹的书——《敦煌舞姿》，还看过甘肃省艺术学校编制的敦煌舞训练组合表演，也全是以菩萨舞姿为素材的舞蹈动作。这样一来，所谓敦煌舞姿，好像就是以菩萨舞姿为模式的婉柔的女性舞蹈了。笔者自1985年起就多次前往莫高窟实地考察敦煌壁画，细细地瞻仰每一个洞窟中的乐舞形象，每一次的实地考察都会有新的发现与体验，因此对男性伎乐舞姿的印象也逐步形成，越发清晰了。在多年的研究实践中证明：光有菩萨舞姿，只能算半个敦煌舞，因为在敦煌壁画中男性伎乐的舞蹈形象也非常丰富，占有十分重要的地位，如果说伎乐菩萨的舞蹈以婉转、婀娜、轻灵、柔媚为主要特征，那么男性飞天、药叉、金刚、迦陵频伽等舞姿的主要风格则是粗犷、刚勇、激越、劲健。这两种风貌迥异的舞蹈结合在一起，才组成了完整的敦煌壁画舞蹈风格。

2010年初，北京舞蹈学院古典舞系正式设立了敦煌舞蹈教研室，在长期的工作计划中，将敦煌舞的均衡发展问题作为教研室研究工作的核心内容。2011年在北京市教委和舞蹈学院的大力支持下，敦煌壁画舞蹈研究（男性乐舞部分）科研课题正式启动，试图以壁画中男性伎乐形象作为研究对象，经由历史渊源、汉译佛典、文学作品中所述和实地考察等研究方法，对金刚、伎乐、迦陵频伽、药叉等乐舞形象进行归纳吸收、提炼梳理，以动态的形式呈现研究思路，总结出敦煌男子舞蹈的手姿、站姿、脚位、步伐、舞姿及运动规律，最终形成具有文化性、风格性、训练性兼备的敦煌舞蹈教程，使男子舞蹈与女子舞蹈教学同步开展起来。今天，我们动态呈现的内容就是多年来敦煌舞蹈工作者为建立完整敦煌舞风格体系所迈出的第一步，是全院师生以及老一辈敦煌舞流派创始人们共同努力的结果。

二、伎乐天舞蹈风格研究呈现的思路

敦煌在历史上是著名丝绸之路的咽喉要道，是一个多民族聚居的地区，随着商队的过往，带动了经济和文化的发展，佛教文化也是从古印度经丝绸之路传到了中国。由于这一特殊的历史文化现象，对于敦煌舞蹈“三道弯”和“S”形的风格形成可以总结为是受到外来文化、地域文化和中原文化相互影响、渗透、融合形成的独特审美和风格韵律。

目前，对于敦煌壁画舞蹈形象的研究分为“天乐舞”和“俗乐舞”两大类。早在20世纪80年代初，著名舞蹈理论家李才秀在《敦煌舞姿》一书中就提出：“在敦煌壁画中，我们可以看到很多表现佛教中天国极乐世界的‘天乐’和直接反映人民生活的‘俗乐’。这些乐舞形象都是源于生活，高于生活的创作成果，是生活中绚丽多彩的乐舞场面作用于画工们头脑的产物。”①

天乐舞就是佛典中所记载的第九类供养，即乐舞供养，出现在经变画和佛国仙界之中，并以神的形

① 吴曼英、李才秀、刘恩伯主编：《敦煌舞姿》，上海文艺出版社1981年版，第144页。

象出现，愉悦于佛教诸天的乐舞。在佛国世界中包括飞天、菩萨和金刚力士、夜叉等。身披长巾，甩手拧腰，载歌载舞，笼罩着神秘的宗教气氛，有宗庙舞蹈和宫廷舞蹈的风格，属古典舞。如经变画中伎乐菩萨的舞蹈姿态、天宫伎乐的各种乐舞姿态、飞天的轻盈舞姿、金刚力士的粗犷形象以及彩塑菩萨的各种舞姿等。

俗乐舞就是世俗生活壁画中的乐舞，充满人间生活气息，表现了古代各族人民在劳动经商之余跳舞奏乐的欢娱场景，生动而热闹。在这些乐舞中，夹杂着大量的胡乐胡舞。究其原因：一是敦煌特殊的地理位置，敦煌正处于沟通东西方的丝绸之路的要道上，各国人民往来频繁；二是唐代经济繁荣，世风大气而包容，兼收并蓄，从而使唐代的乐舞艺术达到一个巅峰，正如鲁迅先生所说的“唐朝有胡气”。这些俗乐舞中同时含有宫廷和民间的风格。如，佛传故事中的各种乐舞场面、反映唐代现实社会生活的壁画（《张议潮统军出行图》、《宋国夫人出行图》）等场景中的乐舞形象。因为本文不涉及此类俗乐舞，故不细述。

三、壁画男性伎乐舞蹈形象研究分类

（一）天宫伎乐形象

从广义上讲，包括早期壁画中的天宫伎乐，经变画中的舞蹈伎乐等，在舞蹈研究中将佛国天界中从事乐舞活动的菩萨、天神们都称之为“天宫乐伎”。但敦煌壁画中的天宫乐伎是特指画在北朝时期洞窟顶部藻井中和四壁上层的乐舞天人。在顶与四壁的交接处，环窟四周，绘有带状的宫门栏墙，绘无数并列的方格，每个方格的门洞之中都有奏乐或舞蹈的天宫乐伎（图1）。

（二）飞天伎乐形象

莫高窟492个洞窟中有270多个洞窟绘有飞天，总计4500余身，几乎每个洞窟中都有飞天，一般出现在说法图壁画的上端，配合佛教故事，似有神佛共舞的景象。飞天的故乡在印度，在梵语中他们的名字叫乾达婆和紧那罗。飞天来到中国以后形象发生了翻天覆地的变化，他们脱掉了翅膀，披上了长巾飘带，翱翔于佛国、天际。“总之，他们是佛国世界里具有特殊职能的‘天人’，而不是泛指六欲诸天和一切能飞的神灵。”（图2、图3）

（三）天王与金刚

称为“护法神乐伎”，即护持佛法之神，他们是佛国的护卫系统，护法神中有持乐器或作舞者。护法伎乐包括天王、金刚力士等形象，在佛典中都是男性人物，在壁画中的舞姿形态也是雄伟刚健、豪迈奔放，动作造型充满力量，具有典型的男性美（图4）。天王原是印度古神话的神祇，后被佛教吸纳为护法神，2世纪，北印度犍陀罗石浮雕也有四天王的造像。传入中国后，四大天王的形象和职能同飞天一样，都有中国式的发展和变化，手持乐器和法器，身披中国式的铠甲，守护在佛窟和寺院之中。

图1 西魏，莫高窟第249窟

图2 北凉，莫高窟第272窟

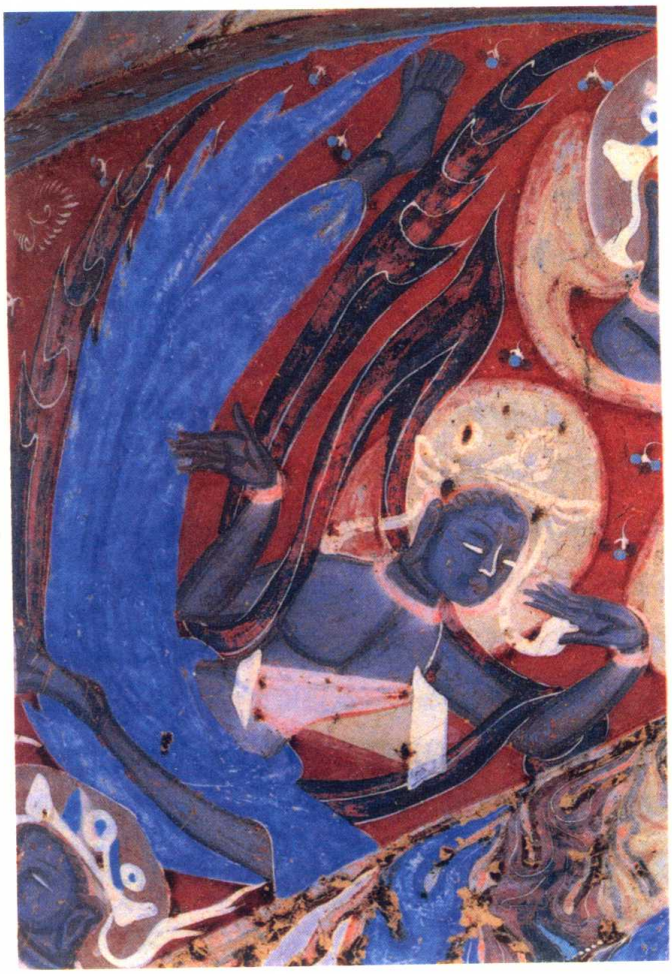


图3 西魏，莫高窟第249窟

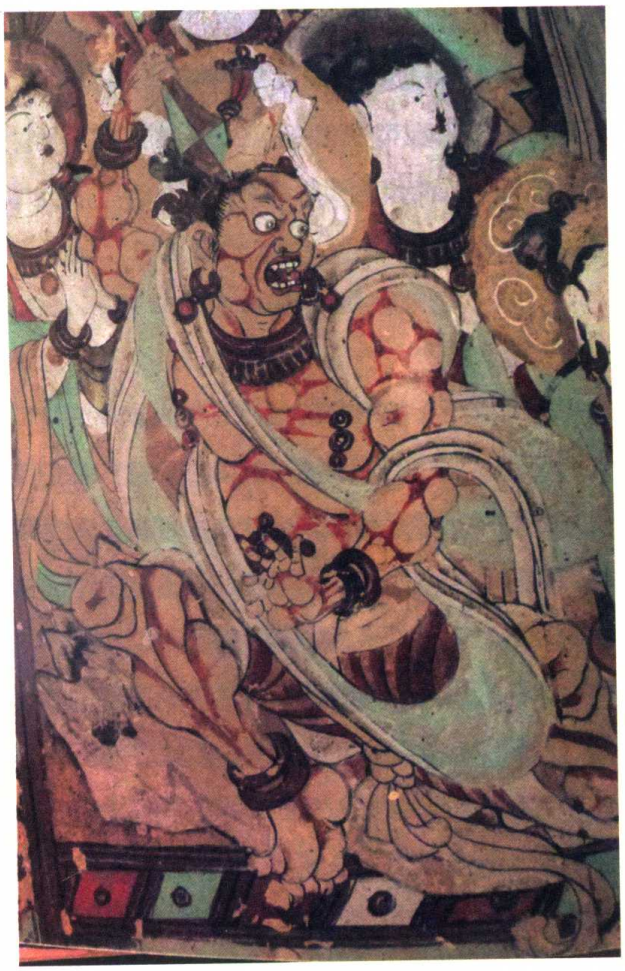


图4 盛唐，莫高窟第112窟

（四）药叉伎乐

药叉为梵语的译音，在佛经里，药叉是属于天龙八部地位卑微、形态丑陋的护法神，其职责主要是

图5 西魏，莫高窟第228窟

图6 北魏，莫高窟第249窟

吃恶鬼。这些药叉全为男性舞蹈形象，造型奇特、光头半裸、五短身材、肥胖笨拙（图5、图6）。舞蹈姿势基本为深蹲状态，他们丑中见美，诙谐风趣。这些药叉乐舞形象并非古代画师们的凭空想象，应该是世俗风情和现实生活舞蹈的直接或间接反映，因为这些药叉乐舞的形态动势与汉画像中的汉舞俑、说唱俑的形态动势十分相似。

（五）迦陵频伽伎乐

“迦陵频伽”一词见于佛经，是梵文Kalavinka的译音，因其声音美妙动听，婉转如歌，故又名“美音鸟”。关于它的形象的描述是半人半鸟的神鸟，其职能是以美妙的歌声和舞蹈愉悦于佛、供养于佛。同时也用其比喻佛陀说法时的美妙声音。在莫高窟，迦陵频伽常绘制在佛陀说法图下边或大型经变画的歌舞场面中，常是人形鸟身，形似仙鹤，彩色羽毛，翅膀张开，两腿细长，头戴童子冠或菩萨冠，有的展翅起舞，有的抱持乐器演奏（图7）。迦陵频伽多活跃在经变中佛的下方，乐队的两侧或前方，也有在水池前之曲桥或平台之上。一般对称排列，与礼佛乐队相似，中间一舞伎，两边各一两身，有持乐器的，也有作舞蹈飞跃姿势的。从迦陵频伽的脸形分析，一般为男性形象，其乐舞造型也有男性风格和特点。如盛唐第148窟东墙北侧，药师经变画中，对称画有迦陵频伽乐伎，它们既像乐队的指挥，又像舞伎的伴歌者和领唱者，有迦陵频伽的形象存在，使乐舞场面显得更加神圣而又神奇，不比凡人乐舞，充分展现了西方净土的神圣和纯净，这便是迦陵频伽在经变画中的作用。据郑汝中先生在《敦煌壁画中的伎乐》一文中统计，敦煌莫高窟共有迦陵频伽伎乐80余身[①]。

（六）化生伎乐

化生伎乐在敦煌中表现得最为丰富，变化纷繁，形式多样，凡是在莲花上的乐伎都可以称为“化生

① 王克芬等主编：《佛教与中国舞蹈》，天津人民出版社1995年版，第70页。

图7 五代，莫高窟第61窟

乐伎”[①]。壁画中莲花童子身处一个绿波浩渺的七宝池，雕栏环饰，各色莲花盛开，佛及菩萨坐于莲花之上，面目慈祥；池中童子嬉戏玩耍。化生乐伎和天宫乐伎、飞天乐伎一样，是对佛的礼赞和供养。以下图示中三身莲花童子的形象非常活泼生动：第一身身穿小肚兜，手持莲花，右腿微微抬起，十分可爱。第二身手持法器，动态十足。第三身有趣的是他们身上的服饰，不同于其他童子，中间一身身穿细条纹的背带裤（图8、图9、图10）。没有想到今天流行的背带裤，一千年以前就已经存在了。

（七）其他

图中所展示的是天龙八部中的神灵，分别以金翅鸟、雄狮和蟒蛇头饰标示他们的身份（图11）。在壁画中还有人首蛇身的伏羲、女娲，风神、雷神和电神等形象，这些雄伟刚健、豪迈奔放，动作造型充满力量，渗透着男性的体格之美和神情之美的形象，都是我们舞蹈创作取之不尽，用之不竭的艺术宝藏。著名敦煌学大师段文杰先生曾经说过，对敦煌壁画的研究，几代人都做不完。

孔夫子有言：“知之者不如好之者，好之者不如乐之者。”也就是说，对于任何学问或是专业，懂得它的人不如喜爱它的人，喜爱它的人不如乐在其中的人。这几年课题组赴敦煌、西藏、云南、山西等地采风之行，一路风尘仆仆，踏着古人的足迹，沿着佛教传入中国后的不同轨迹，在两条中外文明的古道上去体会、去感悟其中文化汇流的迷人风貌，主要目的就是思考男性敦煌舞蹈“跳什么”、“怎么跳”。

四、动态呈现课程内容介绍

敦煌壁画伎乐天（男性）形象呈现是一门风格性组合的训练课程。课程内容是以浩瀚的敦煌壁画为

① 季羡林主编：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版，第248页。

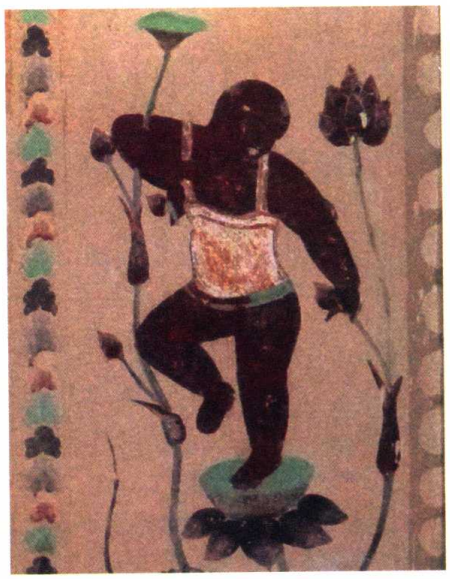


图8 初唐，莫高窟第329窟

图9 初唐，莫高窟第220窟

图10 晚唐，莫高窟第14窟

蓝本，从其他相关艺术资料中深入研究、收集整理出具有浓郁风格特色的舞姿形象。以科研带动教学的方式，从舞蹈本体出发，研究其运动规律、表现形式、审美风格、训练价值等，最终以动态形式使其复活，形成本科教育和研究生教育的一门风格性课程。其中包括以下五个部分的内容：1.启示—冥想；2.伎乐护法三十六姿；3.妙音迦陵频伽；4.降魔金刚；5.敦煌健舞。通过以上几个方面的学习，使学生能够基本掌握敦煌舞蹈的表演风格，能够运用敦煌壁画男性伎乐天舞蹈语汇和技术技巧自如表达具有鲜明风格的敦煌古典舞，是中国古典舞系丰富学科建设，确立敦煌舞风格课程的基础；是培养能够继承我国宝贵的传统文化，具备表演敦煌舞风格的新型艺术人才的必要途径。

第一部分基础训练。通过启示冥想和伎乐、护法三十六姿组合训练使学生对敦煌舞的体态、神情、韵味等诸多方面风格特征和形象特点有一个基本认识与了解，从地面的跪姿、坐姿、呼吸到站立的舞姿韵律等方面，由浅入深循序渐进地训练，使学生初步掌握敦煌舞独特的风格和韵律所在，培养敦煌特有的审美意识。

第二部分综合训练。是对前期教材的强化与延伸，是通向以后实际运用的桥梁。以具有形象性的表现组合为强化手段，使学生不但能够娴熟地掌握敦煌舞蹈风格，更能运用敦煌壁画伎乐天男性舞蹈形象中所开发的舞蹈语汇和技术技巧，为以后所要表现的敦煌舞蹈风格的人物、情感与作品内涵服务，从而达到丰富、拓展敦煌舞艺术表现力的作用。

组合一：启示—冥想 （手姿与气韵的练习 ）

组合依据：第272窟北凉伎乐（图12）

启示—冥想组合是以第272窟北凉伎乐为依据，图示中所呈现出的是手姿与坐姿，敦煌壁画中佛陀、菩萨、伎乐的手印是天国的语言，千变万化，美不胜收。据敦煌学专家介绍每尊菩萨的手印都代表一定的宗教含义，也是敦煌舞蹈的精华部分。根据舞蹈表现的需要，从壁画上百个手势中提炼整理了16

图11 中唐，榆林窟第25窟

图12 北凉，莫高窟第272窟

种手姿，其中包括佛手、禅指、轮指、鹿指、三指、单指、剑指（上、下）、笛手、撒花手、羽翅手、抱拳手、示法手、虎掌、合掌和金刚拳。手被称为是我们人类传达情感的第三个工具，因此对手的表现与训练在敦煌舞蹈的表现中非常重要，配合腕部折、跷形成手臂动作的三道弯，其风格作用不可忽视。

启示—冥想组合对手姿、气韵、神态几个方面进行系统的训练，并且赋予一定的艺术想象和表现内涵，将其“复活”，达到叙述、传神的表演目的。如“静思势”就包含了坐姿、身姿、头位、手姿、神韵、气韵等，其内在的含义在于听与悟。再如软手的训练又赋予敬佛的香烟缭绕徐徐上升的意念，在训练中都得到了良好的效果。

组合二：伎乐护法三十六姿（舞姿的练习）

组合依据：盛唐，第194窟（图13、图14）

在浩瀚的壁画人物中，伎乐形象是舞蹈造型动作最丰富、最生动的精华部分。《伎乐、护法三十六姿》是以伎乐、金刚、药叉、迦陵频伽静态的舞姿造型为核心，突出舞蹈的刚劲、健美的造型感，以丰富的舞姿造型营造出“画中人”的艺术氛围。在这36势中分为伎乐舞姿，天王、金刚、药叉和迦陵频伽三个部分的舞姿形象，基本能够概括敦煌伎乐天男性形象的典型舞姿和造型，它既包含了原壁画的舞姿造型，也有在实践过程中发展演变而来的舞姿造型。可以说是在继承传统的基础上发展和创新的产物。

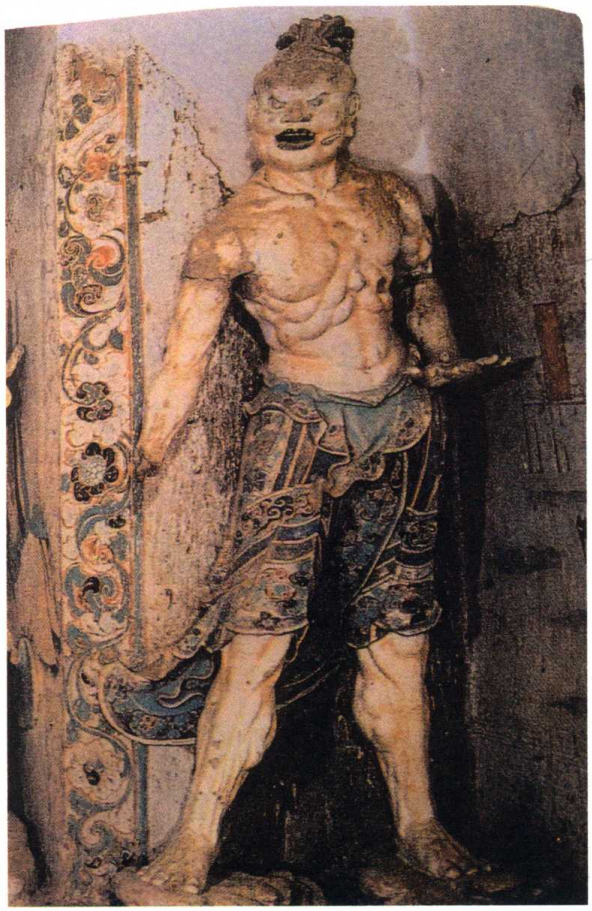


图13 盛唐，莫高窟第194窟

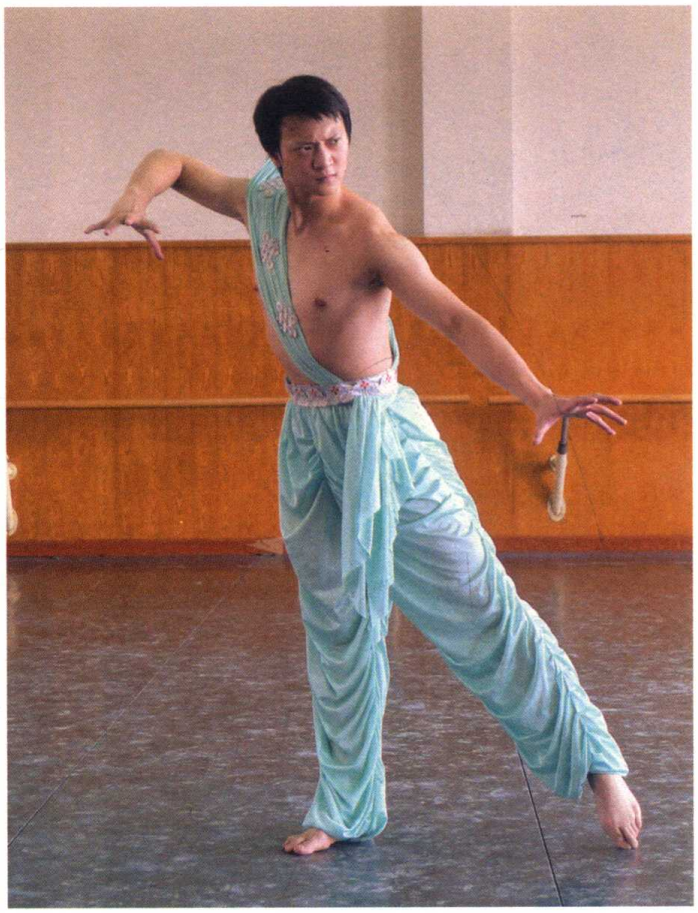


图14 力士站姿

在训练中需要注意以下几个方面的问题：

（一）舞姿的准确性

组合中的大多数舞姿都来源于壁画，因此对所呈现的舞姿造型同壁画要有一个精准的对比和认识。如反弹琵琶舞姿，在敦煌壁画中，手持琵琶、边弹边舞的画面达数十幅之多，在演奏中塑造了各种独特的平面“舞弹”造型，舞姿生动逼真，特别是上弹、横弹、反弹等舞姿造型更令观者出其不意、别具一格（图15、图16）。这就需要表演者运用自己的身体语言尽可能与壁画保持一致，将壁画中的舞姿造型准确、生动地表现出来。

（二）内在气质的传神性

敦煌壁画以它的精美、传神而闻名于世，因此对不同伎乐形象的精神气质的把握尤为重要。如吹奏伎乐的舞姿，这些伎乐手中所持的乐器与身体舞姿的关系非常协调，他们手持不同乐器，千姿百态，各尽其职，从他们的体态和神情中，我们可以清晰地感受到“转轴拨弦三两声，未成曲调先有情”陶醉其中的愉悦心态，乃至高超的技艺。尤其是图17所示榆林第25窟的中唐击鼓伎乐的形象，舞者左腿高盘，重心前倾，身佩腰鼓，五指开分，似以掌击鼓后的余力犹存，赋予动感的前倾重心将舞者周身散发的灵性与力度，以及酣畅淋漓的情绪发挥到极致（图18）。

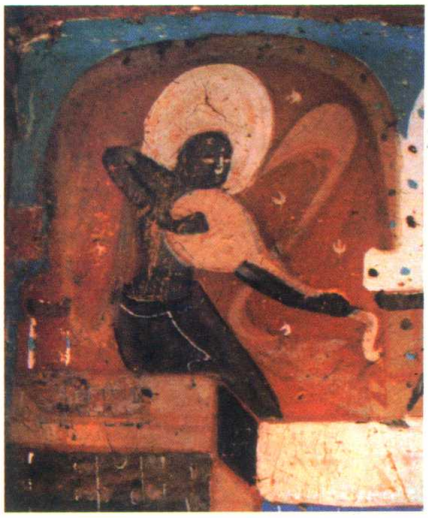


图15 北魏，莫高窟第248窟

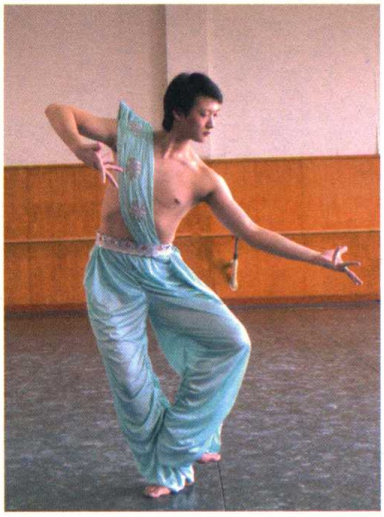


图16 横弹二势

图17 榆林窟第25窟

图18 盘腿击鼓势

（三）形成舞姿路线的合理性和风格性

敦煌壁画是静态二维空间艺术，如何通过舞者的身体使这些形象“复活”，舞姿中间的连接过程是形成动态呈现的关键，也是我们研究突破的重点。从研究和实践中可以得出这样的结论：敦煌舞的连接同舞姿密不可分，都具有自身很强的风格特点和路线形成的规律，这些运动路线和规律也是构成这门艺术风格的重要环节（图19、图20）。

组合三：妙音迦陵频伽（脚位、步法及动律的训练）

组合依据：盛唐，第148窟

这个组合在对迦陵频伽舞姿发展运用的同时，将内在的叙事表演性以A—B—A的表现手法暗喻其中，贯穿敦煌舞所需的脚位和步态，在静止或流动中，以菩萨步和莲花步引领我们进入佛国世界的宁静与祥和，步态稳健，神态端庄，将迦陵频伽的妙音美姿用舞蹈的身体语言诠释出来。值得注意的是脚

图19 北魏，莫高窟第251窟

图20 药叉追鬼势

图21 盛唐，莫高窟第148窟

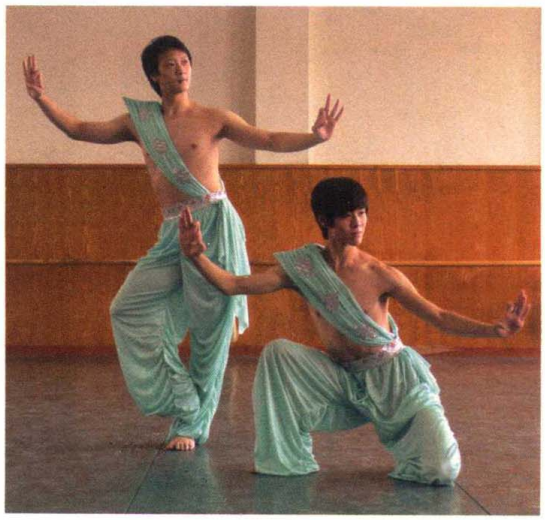


图22 美音翅首势

位、步法、流动和上下身配合的关系，因此训练的关注点需要重视脚下的力量与节奏处理，以及组合内在叙事性的表达（图21、图22）。

组合四：降魔金刚（综合表现性组合）

组合依据：元代，榆林窟第3窟（图23）

男子气质综合训练组合，以金刚静态的舞姿造型为核心，突出舞蹈刚劲、健美的造型感，在运动中变化的蕴力之美，以及内在的驱魔、护法的威畏气魄，从而达到形神兼备的敦煌舞所特有的审美标准。在运动与变化中将金刚之威、之厉、之锐、之智的精神境界尽显其中。以去无常以净心，破万物以超凡的气概，达到怒法眼以惊觉，降万恶以护法的艺术效果。这些敦煌力士、金刚曾被国内学者想象成各种活体形象，例如谢生保先生就把莫高窟中的金刚力士比作我国古代的“健美运动员”。这一说法应有一

图23 元代，榆林窟第3窟

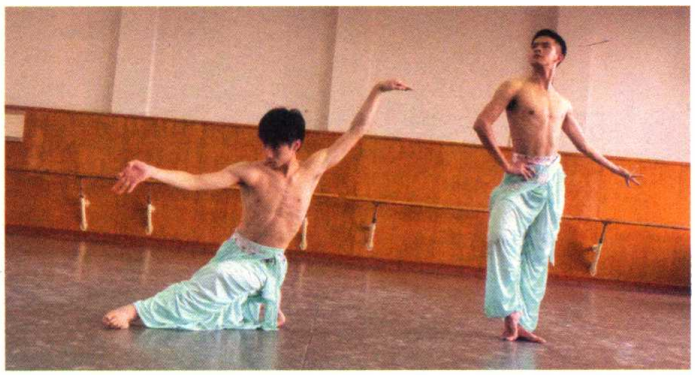


图24

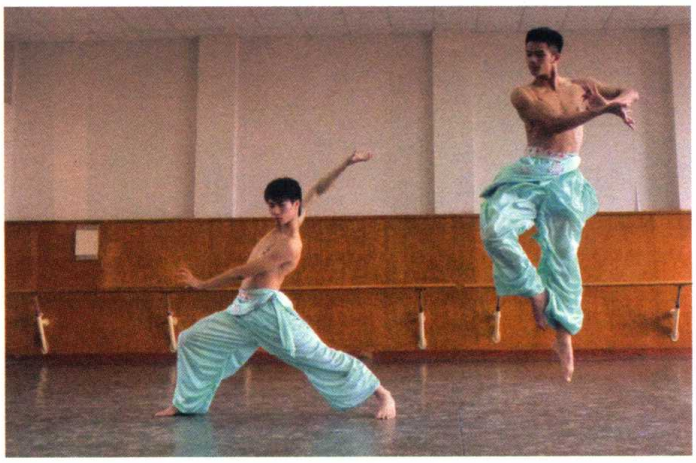


图25

定依据，因为从力士的外貌形象、神情姿态，与现代健美运动员的体形、肌肉之美以及表演姿态十分相像，所以推测金刚的形象依据也许来自古代的健美武士。训练重点：1.金刚舞姿的变化和运用；2.金刚跳跃舞姿的运用开发；3.对于内在驱魔、护法无畏气魄的表现（图24、图25）。

组合五：敦煌健舞（综合表现性组合）

组合依据：初唐，第220窟（图26）

敦煌壁画中手持飘带而舞的形象比比皆是。敦煌健舞将胡旋绸、跳跃、翻转、舞姿、流动等，以综合表现形式呈现，是前期教材的深化与延伸，是通往以后实际运用的桥梁。通过这一组合使学生不但能够娴熟地掌握敦煌舞蹈风格，更能运用敦煌壁画男性伎乐天形象和技术技巧拓展敦煌舞蹈的表现语汇，以具有形象性的表现组合为强化手段，达到丰富、拓展艺术表现力的作用。（图27、图28、图29、图30）训练重点：1.静思势（第220窟）健舞造型的变化运用；2.火焰纹绸技法与技术技巧的综合运用；3.组合蕴含的奔放、洒脱，节奏性强的表现特点。

从这些舞蹈中，我们感受到了敦煌伎乐天舞姿的丰富性、风格性和艺术性，感受到了它不同一般的独特韵味，从整个身体形成的三道弯到手臂、手腕的跷折；从胯腰的拧、曲到胸背的开合；从眼神的远、近、虚、实到头部的偏、歪、低、仰无不凸显着这门艺术的个性，展现着这门艺术本身的魅力与价

图26 初唐，莫高窟第220窟

图27

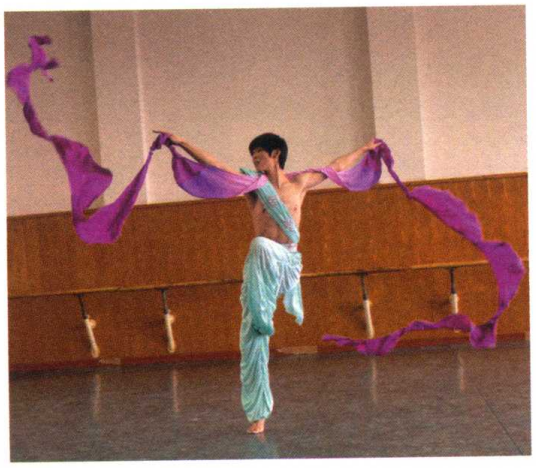


图28

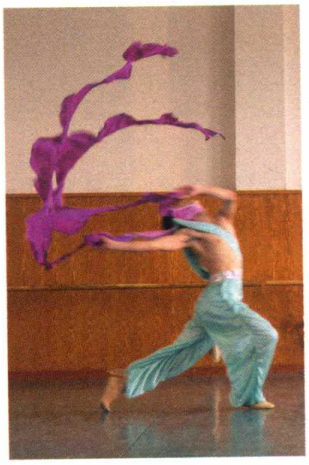


图29

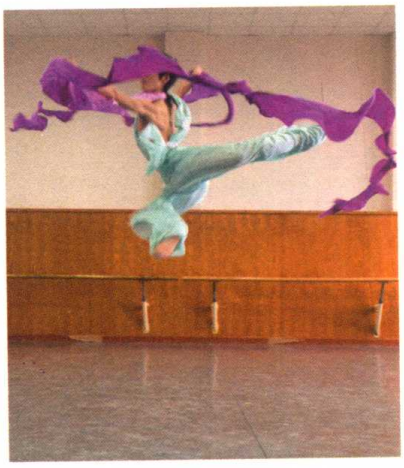


图30

值，以及其所拥有的庞大的文化体系给予它的灵感与支撑。每一个舞姿看似静止，实际都是在动态当中的一个美好瞬间，都是完美生命的具体写照。

敦煌早期洞窟中所展示的伎乐形象男性特征较为突出，因为此期乐舞形象的基调是以古朴、奔放、洒脱为代表的，这些天宫伎乐粗犷、豪放的体态与手姿，粗壮、强健的半裸形体，挺胸昂首的神态，让人不禁联想到男性的体格和神情之美（图31、图32）。

图31 西魏，莫高窟第249窟

图32 西魏，莫高窟第288窟

五、敦煌壁画舞蹈的审美情趣

从静态二维画面转换为动态的三维舞姿，敦煌舞的发展破解了艺术形式之间的“质性”问题，为“艺术相通性”提供了很好的依据和证词。敦煌舞多运用气息调整身体的角度，带动舞姿到位，舞姿之间过渡相对平稳。神态相对平静与安详，动作处理细腻，丝丝相扣，肢体的三道弯、多道弯都在不同的空间和方向中诠释着东方对人体美的追求与表现。从这些舞姿中我将其表现的审美归纳总结为以下三个方面。

（一）“三道弯”舞姿的风格美（图33）

从敦煌壁画中看，无论哪个朝代的壁画，伎乐天舞姿大多呈现“三道弯”。这一特点自舞剧《丝路花雨》产生之后已成为敦煌舞风格的代名词，从静止的舞姿中会给人产生一种弯曲中的松弛与美艳；流畅中的自由与洒脱；圆润中的富贵与华丽；线条中的浪漫与写意。偏头、送胯、翘臀、弄腰形成了典型的敦煌伎乐天的舞姿形象，在协调的动态舞姿中尽显舞蹈的肢体曲线美。

（二）动态的“S”形之美（图34）

舞蹈是一门动态艺术，如何把敦煌壁画中的静态舞姿“复活”成为一幅流动的画卷，使之体现出动态的“S”形之美感，亦要从腰部的运用进行深入的分析、研究和训练。胯同腰在敦煌舞的风格韵律中作用非凡，是风格特点最突出、最鲜明的部分，是“S”形的中部，是将人体的曲线美发挥运用到极致的表现。它所产生的内在劲力和曲线更为舒展、流畅、优美，表现身体曲线的幅度也就越大，风格特征也就更加明显。要体现敦煌舞的动态之美，就要特别注意舞蹈的“点”与“线”的配合，加之脚下流动的步伐，在静止中见到意念的流动，在流动中又有神韵的静止，这样相辅相成的运动中体现出飘逸的多曲线的动态“S”形之美感。从图33 初唐的伎乐菩萨造型中可以看出明显的腰部特征，三道弯“S”形的形成对腰部的能力和柔韧度要求非常高，同胯部的配合形成了“S”形的中部，所以在有鲜明的风格性、表

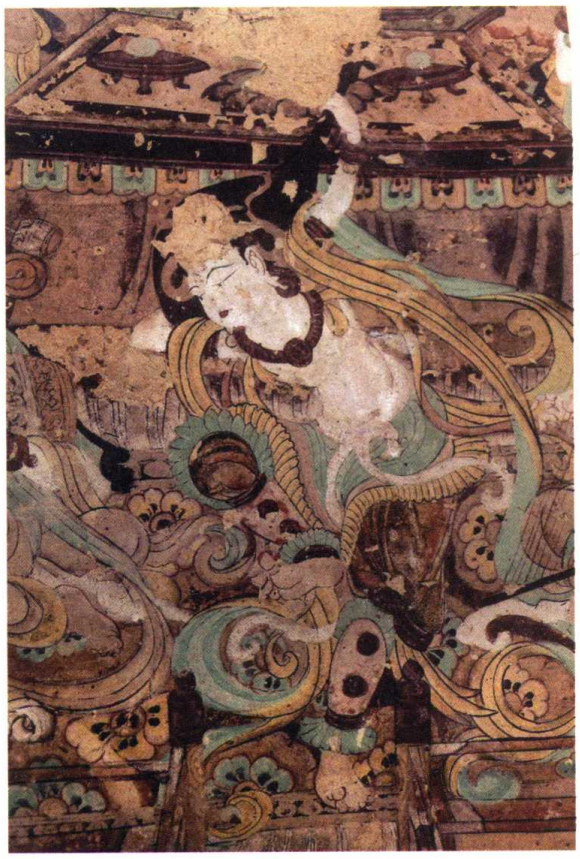


图33 中唐，莫高窟第112窟

图34 初唐，莫高窟第331窟

现性之外还具有很强的训练价值。

（三）“空灵”、“善”化的宗教神态美（图35）

佛国境界是一个虚幻的、美好的人间仙境，菩萨、伎乐所展露出的情感是一种谦和、慈悲的“善”化神态。佛教的普度众生的观念深入人心，他那温婉含蓄的表情，让人们体会到佛的“善”心，从而使信徒有一种心灵的亲切感和归属感。

（四）动作与连接的圆曲之美（图36）

敦煌舞是佛教艺术流入中国后，与中国的传统伦理哲学和审美思潮相结合的产物，以“圆”为核心的美学规律自然会体现在其中。这种美蕴含在整个舞姿和连接过程中，凸显出中国古典的审美规律。中国的图腾信仰为龙和凤，代表就是弯曲流转、回环往复，体现出了圆曲的审美意识。因此，舞蹈中上下肢、膝、胯、腰的塑形感和流动感，以及其线条、结构、走向的曲线呈现，在一定程度上反映出了中华民族艺术中一致的审美规律。

结语

在敦煌这个伟大的世界里，美被美所召唤，丑被丑所觉醒，形成了一个在感情与形象层次上证实佛

图35 初唐，莫高窟第57窟

图36 盛唐，莫高窟第172窟

教观念的完整的艺术体系。因此，敦煌乐舞绝非是一种浅层的快感和愉悦，而是蕴含在艺术客观本身之中，传递着1600多年来人类对真、善、美的呼唤与追求；将人体美融入了心理意境，执着及完美思想憧憬的升华；是浪漫主义思想方法与创作方法相结合的产物。

敦煌伎乐天舞蹈呈现是以不同时代伎乐形象和伎乐菩萨为蓝本，以舞蹈本体的运动规律和审美规律出发，从其他艺术门类中吸取养分促进传统艺术的演变发展，创造出表达中国思想意识、风土人情和审美特征的吉祥美好的化身。如何学习、研究、探索、发现其价值和内涵，从中获取有价值的艺术表现形式，是我们今天研究探索的目的。

论中国石窟舞蹈的艺术特征

仝妍

宗教艺术在一定程度上反映了生活，它们是按照不同时代、不同地区、不同民族的风俗习惯、审美特征而发展变化的。我国古代社会的意识形态，是儒、道、释和传统巫教的混合体，而儒教注重的是国家的典章法度，刑政礼乐的基础是伦理纲常，乐舞追求仪礼化，强调政治功利，对艺术的娱乐功能却极为排斥。而佛、道两教和多崇拜物的巫教，则既力求影响上层，又把触角伸向缺少文化的落后农村，占据广阔天地，并且利用艺术宣传普及教义、争取信徒。因此，古代社会的每个角落都有寺、观，都有宗教的雕塑、壁画，并有宗教剧、宗教舞蹈、宗教音乐，从而形成实力雄厚的宗教艺术。同时，佛、道一旦取得宫廷的信仰和支持，宫廷还会提供活的“伎乐天”，活的“瑶台仙子”，既用以娱神，也用以君主享乐。因而在中国古典舞蹈的概念范畴里还有一类带有宗教色彩的舞蹈形式，它体现了中国古代的舞蹈精华、文化传统和古典精神，这其中就包括石窟艺术中的舞蹈。

我国的石窟艺术是在传统的汉晋艺术基础上，吸收融合外来艺术的营养，创造的具有中国风格的民族民间佛教艺术。石窟艺术是集建筑、彩塑、壁画于一体的综合艺术，在大多数的洞窟壁画中几乎都有舞蹈形象。有反映人间社会生活、风俗习尚的舞乐场面和舞蹈形象，如西域乐舞、民间宴饮和嫁娶舞乐；有经变中反映的宫廷和贵族燕乐歌舞场景；有天宫仙界的舞蹈形象，如飞天的舞蹈形象，供养伎乐等；还有藏经洞保存的舞谱及相关资料。石窟舞蹈既是一种宗教文化，也是一种舞蹈文化，在石窟舞蹈中既有传统中原舞蹈的继承与发展，又有外来舞蹈的影响与结合，体现了中国舞蹈发展的复杂性与多元性。石窟舞蹈是我国古代古典舞蹈中的一朵奇葩，占有很重要的地位。它在中国化、世俗化、大众化、多样化的过程中集中地反映出中华民族对宗教世界、对舞蹈美的理想追求。它们随山雕凿、彩绘，形象生动自然，具有极高的艺术价值和研究价值。石窟舞蹈尽管时间不同、地域不同，但它们所表现出来的基本特征是相同的。

一、佛教艺术的世俗化

世界性宗教普遍具有自我创新精神，能够自我调整，而世界性宗教自产生以来，经历了一个不断世俗化的过程，“世俗化”便是宗教发展的一条普遍规律。外来宗教如果想获取大多数人的认同，最好的方式是采取他们乐于接受的方式做宣传。单纯的宗教舞蹈只能在少数贵族文人中获得共鸣，对于寻常百姓来说，热闹的场面，华丽的布景，生动的表演比枯燥的说教更深入人心。不同民族接受佛教以后会将原来的宗教思想、风土民俗等融入佛教体系当中，进而在方便中广引民众，打消了佛教与各民族间的情感隔阂，使佛教得以广泛地传播，世俗化的潮流势不可当。此外，印度的社会是二元的，宗教与社会有

互补性；中国的社会是一元的，佛教的生存必然要受命于王权，政权对佛教发展的制约，必然导致佛教世俗化。石窟舞蹈正是佛教艺术世俗化，走向凡间大众的具体体现。

首先，石窟舞蹈中反映了随着佛教在中国的发展，佛教文化与民俗文化的结合与发展。由于佛经哲理深奥、枯燥乏味，佛经的翻译又多用古文，文字晦涩，难于广泛宣传，所以佛教一开始就采用了造型艺术的形式，把佛经经典和故事内容画在寺庙和石窟寺的壁画上，这就是经变或变相，这些经变画中有不少生活气息浓郁的民俗乐舞场景的舞图，都直接或间接地反映了古代社会生活中佛事歌舞的场景，如弥勒经变画中，就有不少“嫁娶图”，融入了民间嫁娶风俗，这种世俗化的表现令凡间百姓更加形象生动地接受这些佛经故事。此外，石窟舞蹈中还有一些反映古代民间巫术活动情况的巫舞场面，通过丰富的民间舞蹈形象，体现了佛教与世俗传统巫教、民间舞蹈的融合。

其次，我国古代宫廷乐舞的巨大成就，在佛教世俗化的过程中也成为天上、人间的“共享”。“随着佛教东传中原时间的推移，佛教艺术民族化、世俗化的发展趋势日渐明显。大唐盛世广取博采的恢宏气度，更推动了佛教艺术民族化、世俗化的发展进程”[①]。如唐代宫廷中的大型乐舞场面以及各种著名的舞蹈、舞姿在这一时期的敦煌石窟舞蹈中都有所体现：从画工精美、富丽堂皇的大型伎乐场面，到“健舞”、“胡旋”、“绿腰”等名舞的风格再现，这些石窟舞蹈画面既是对盛唐乐舞世俗情貌的反映，更是政治思想对佛教世俗化的影响。

石窟舞蹈在我国的传播过程中，逐渐被赋予了浓厚的汉民族文化特色，丰富深厚的传统舞蹈艺术，为石窟舞蹈提供了肥沃的土壤，糅合印度文化、西域文化和黄河流域的文化，呈现出竭力符合汉地民众的审美情趣与社会道德风尚的追求。从印度迤逦西来的石窟舞蹈，东进的过程也就是一路被民族化、世俗化的过程，最终形成了源远流长、无比辉煌的中国式佛教舞蹈艺术。

佛教艺术世俗化发展的结果，使孕育在宗教舞蹈中的现实性因素充分显露出来，成为世俗舞蹈的营养，宫廷和民间舞蹈中的礼佛、娱佛之舞发展到后来都是以娱人为主了。

二、中外舞蹈文化的融合

来自印度的佛教艺术在中国化的进程中，不断与中原传统乐舞以及所到之处的南北各民族的舞蹈相融合，形成了兼具中外舞蹈文化的独特气质。石窟舞蹈的多元性及其与中西各族乐舞相互交流融合的发展趋势，正是中国古代舞蹈博采众长、高度融合和体现生活等特征在宗教艺术中的反映。

石窟舞蹈中的“飞天”形象就是中外舞蹈文化融合的典型，所谓“有龛皆是佛，无壁不飞天”。在石窟艺术中，“飞天”是最具代表性的形象之一。在佛教的众神世界里，每当佛陀向众生说法时，都会有八部天龙前来充当他的护法神，他们是天、龙、夜叉、乾闼婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩挞罗迦，又称作“天龙八部”。其中的歌神乾闼婆、乐神紧那罗就是飞天伎乐的原型。

---

① 王克芬：《多元荟萃，归根中华》，《敦煌研究》2005 年第3期。

飞天不是一种文化的艺术形象，而是多种文化的复合体。飞天的故乡虽在印度，但中国石窟中的飞天却是印度文化、西域文化、中原文化共同孕育成的。

佛教传入中国后，与中国的道教交流融合。在佛教初传不久的魏晋南北朝时，曾经把壁画中的飞天亦称为“飞仙”，是“飞天”、“飞仙”不分。后来随着佛教在中国的深入发展，佛教的飞天、道教的飞仙虽然在艺术形象上互相融合，但在名称上，只把佛教石窟壁画中的空中“飞神”称为“飞天”。

中国石窟中的飞天没有希腊神话和犹太教、伊斯兰教及基督教中Angel的翅膀，也不长中国神话传说中的羽人那样的羽毛，也没有印度宗教中神灵的圆光，它借助彩云、凭借飘曳的衣裙和飞舞的彩带而凌空翱翔。“飞天来自印度，当它进入龟兹石窟后变为圆脸、秀眼、身体短壮、姿态笨拙的形象，加上印度裸俗、波斯大巾、不乘云彩，形成了西域特殊风格。进入敦煌后，逐渐与中国羽人相结合，5世纪末转化为飞仙，丰脸形、长眉细眼、头顶圆髻、上身半裸、肩披大巾、头顶圆光、风姿潇洒、云气流动，这就是敦煌式中国飞天”①。

印度和西域飞天最初都较笨重，飘带短，未能飘然腾飞，如新疆克孜尔石窟中西晋时期的飞天。中原最早出现的“飞天”应是甘肃炳灵寺窟十六国西秦时的“双飞天”，面型已经中原化，长裙共舞飘带翻飞。云冈石窟北魏盛时的飞天，健捷有力，以多变的姿态取得凌空翱翔的效果；而较晚的飞天形象，由于更充分地利用了飘带的造型而愈见轻灵。隋代飞天发展到了顶峰，千姿百态，成群结队，形成了自由自在的飞天群。特别是天宫，阁中的伎乐天也腾空而起，化为绕窟一周的伎乐飞天。唐代飞天就靠一条长巾，展卷飞舞，便轻盈缥缈地翱翔太空。

正像李白《咏飞仙诗》所说：“素手把芙蓉，虚步蹑太清。霓裳曳广带，飘拂升天行。”中国飞天结合了佛、道两家的宗教意识和精神境界，其长绸舞起来在空中萦绕卷扬，变化莫测，如云如烟，似梦似幻。或许正是受到这些文字与意境的影响，那些不知名的画工们给神佛世界的舞蹈之神，披上了长长的绸带，轻盈飘逸，美丽多姿。这是佛教艺术在中国传播的过程中，中国艺术家的独特创造。

由于融合了各民族和各国舞乐的因素，石窟舞蹈的多元性是很明显的，主要可分为三类：其一是中原汉民族的乐舞，如清商乐、燕乐等；其二是西域少数民族的乐舞，如龟兹乐、疏勒乐、高昌乐等；其三是外国乐舞，如天竺乐及中亚波斯等国的乐舞。如新疆克孜尔石窟中的舞伎头戴宝石冠，上身全裸，戴臂钏、项链、璎珞、手镯，身材丰腴而不失秀美，翻掌拧腰的舞姿，使我们得以重睹当年风靡中原的龟兹乐舞风采；云冈石窟的舞蹈形象则融合了北魏时期的古印度、古鲜卑和中原本土的多种艺术，大量天宫伎乐的形象，或吹弹击打，或舞姿翩翩，大都体态健硕，身体扭动成“V”字形，再经过西域式的凹凸晕染，给人一种朴拙的情趣和一派健壮豪爽之美；而龙门石窟中的雕像，服饰舞姿均具有中原汉民族的传统风格，体态秀丽，表情温婉含蓄，舞姿典雅优美，这与云冈石窟飞天那种豪放粗犷的风格迥然不同；早期敦煌石窟中的舞蹈形象，无论舞姿或服饰都带有不少印度尼泊尔风韵，同时又显示出北方游牧民族的强悍精神。随着时间的推移，到了中期的隋唐时代，在显示多元舞蹈因素的同时，大唐舞风逐渐

---

① 段文杰：《敦煌石窟艺术的特点》，《敦煌研究》1995年第2期。

占据重要地位。

三、象征性的艺术处理

黑格尔在《哲学史讲演录》中曾谈道："艺术和宗教是最高的理念出现在非哲学意识——感觉的、直觉的、表象的意识中的方式。"理念是黑格尔哲学的中心思想，在这句话中黑格尔提出了一个十分重要的现象，即艺术与宗教同哲学不一样，它们离不开具体的感性来表达自身。

艺术以形象来表现生活，并将艺术家的思想、感情、意志、愿望寄寓在具体的艺术形象中，这是艺术的根本特征。宗教就其本质来说，它本应该摒弃感性形象，因为从宗教的原始发生来看，神灵是"无"，具有无限性的特点，如果用感性形象表现神灵的话，就意味着将无限变成了有限，而把神灵感性化、形象化，应该是对神灵的亵渎。但宗教在实际传播过程中，形象的直观性、可感性、生动性易为读者、听众所接受，是宣传宗教行之有效的方法。因此，宗教圣像以及有关神灵故事的雕刻、壁画、文学故事应运而生。这些形象化手段，对宗教的宣扬和传播起了重要的作用。

宗教的形象性将宗教教义、宗教人物、宗教故事融为一身，成为一种特有的宗教艺术。石窟壁画的内容是宣扬佛教，但艺术家聪慧而巧妙地将作品给予形象化的艺术处理，端庄安详的佛像、婀娜多姿的伎乐飞天、供养天神都以世俗生活为依据，洋溢着生活气息，充满了现实生活中的人情味。城阙门楼、亭阁台榭、山水树木以及逼真可爱的动物形象充满人间的生活气息。石窟舞蹈则以独特的舞蹈形态和风韵，象征性地展现了以伎乐供养、以伎乐祭祀的宗教活动内容，通过艺术化的天乐舞和俗乐舞来分别展现人们臆想中的神佛世界和人间。供养菩萨，乐舞飞天，裸体多姿、形神动人。

作为艺术与宗教结合的产物，石窟舞蹈体现出象征性的艺术特征。石窟舞蹈对表现对象的象征性艺术处理，是以传神为最高审美要求，将乐舞场面通过空间的感性处理，形成有主有从、有衬托、有照应、有节奏起伏、有微妙变化的统一的艺术世界，孤立地看一个舞蹈形象都不能理解其真正的内容和意义。在这样统一的艺术世界中，通过雕塑、绘画的多种造型方法共同发挥着作用，表现出整体性的浑然气势。中国特有的塑绘结合的艺术，寓装饰性于空间感中，使得有限的空间深远化、无限化了。如用飘带的盘旋、流逸，回应着佛国的"香花"、"天衣"，显示着虚空世界的衣带当空，凌风飘动，正是表达对尘俗的超越、对彼岸的向往。

石窟舞蹈中那些最为美丽的人体雕塑，盛唐的飞天、菩萨、供养人往往衣着华美而富有表现力。不仅雕像衣服质地的轻薄、厚重之感能真切地刻画出来，更常常通过衣纹的走向、折变表现人体动态、身段，甚至巧妙地利用衣纹的特征烘托人物的精神气质和内在性格。对于舞者人体身相的描绘，更着意于表现超脱凡俗的精神意趣。这里既受佛教艺术形象的比例的支配，又为了服务于世人的宗教意象和精神企求，石窟舞蹈的动作都显得夸张，通过并不写实的肢体比例、神态面容、动作姿势，表现出超现实的佛国世界的审美特征。就佛教内容的艺术表现而言，这更使得舞人形象独具风貌神韵，令人由衷地赞叹。

宗教舞蹈作为一种特殊的舞蹈类型，是构成中国古代舞蹈文化的重要组成部分，它不仅具有一定的宗教性、政教性，同时也具备了特殊的审美性，并被宫廷舞蹈、民间舞蹈所吸收与继承。宗教在任何一个民族的古代社会中对艺术都有深远的影响，宗教利用了艺术，也推动了艺术的发展，并在历代造就了职业化或半职业化的人才。宗教舞蹈在形成古代舞蹈规范和审美传统方面提供和输送了条件。宗教舞蹈是古代舞蹈文化中的一个侧面，也是中国古典舞蹈的一种特殊类型。

——原载《北京舞蹈学院学报》2007年第4期

敦煌舞蹈的复原与重建研究

——敦煌舞蹈元素身体训练体系（中国派系）之实践探讨

李超

浩瀚深邃的敦煌，一个原点、数层涟漪、无尽探索；纷繁多元的敦煌，仙乐不鼓自鸣、飞天不动而舞、佛礼出神入“画”；广袤而曲折的敦煌，从伊朗到印度，再到罗马；辉煌而苍凉的敦煌，从叹为观止到纷至沓来，继而得之失之，而今举世瞩目，归根中华。

自20世纪70年代末至今，我国敦煌舞蹈元素的复原与创作实践活动已取得了令人瞩目的成绩。目前大陆地区尚有甘肃高金荣敦煌舞蹈训练体系、北京舞蹈学院史敏敦煌舞姿训练体系、孙颖先生汉唐古典舞训练体系（部分涉及）、台湾地区刘凤学教授以复原和重建唐代燕乐作品为契机，对敦煌舞姿造型有所呈现。上述我国目前现有的敦煌舞蹈复原及创作，虽源起于敦煌壁画中静态的舞蹈姿势和形象，其风格特征也有类似或相近之处，但在各自训练体系的建构中却有着不尽相同的思考，在作品的呈现和表达中又各有侧重。他们以同源相异的动作训练体系、各具特点的实践途径，多向度地实现了敦煌舞蹈舞姿造型复原、整理并进行再生创作的丰厚基奠。

一、敦煌舞蹈复原动作训练（中国体系）的基本形成

将敦煌壁画上静态的舞姿幻化成为动态活体的舞蹈形象，是一项极其庞杂而又困难重重、步履维艰的创建工作。首先，敦煌壁画上的舞姿造型与舞蹈动作，虽相较于音乐具有较为直观的可视性，几代敦煌学家、舞蹈史学家通过殚精竭虑的努力也希望能够对敦煌舞谱有更为精准和明确的释意，但因为难以准确破译舞蹈单字术语，舞谱上对于节奏的标示又很难把握，舞姿与动作之间的流动与相互连接等要素并未在壁画的可视空间有所体现。其次，敦煌壁画首先是美术作品，是某一个历史时期的艺术创作，在一定程度上它能够反映出当时时代的审美风范、舞蹈形态，但在舞蹈的复原和重建过程中，又不能将其等同于实物考古、考察的思维模式，因为只要是艺术创作就不可避免地带有个人风格和审美喜好的倾向性。再次，莫高窟壁画中的舞蹈形象固然丰富，但它上可以追溯到十六国、北魏、北凉，下可至宋、元时期，时间跨度之大是显而易见的。不同时期的舞姿动态也呈现出千变万化、样貌纷呈的局面。因此在敦煌舞蹈复原动作体系构建之初，对所有的敦煌乐舞壁画进行分类、分期整理是首要解决的问题。如上所述，我国大陆地区及台湾地区已有矢志在敦煌舞蹈复原动作体系的创建中不懈精进的舞蹈实践者们，以高金荣、史敏、孙颖、刘凤学等为代表。下面将就每一派系动作训练体系构建的基本思路及其主要内容进行阐释。

二、高金荣敦煌舞蹈训练体系——应物象形、得形尽意

应物象形，原意为要求画家的描绘既要与所反映的对象形似，真实而准确地仿拟，又要深刻地把握艺术的外在表现与内在表现之间的关系。此处以“应物象形”来比拟高金荣先生的敦煌舞蹈训练体系，主要是想突出她在创建之初,强调通过模拟大量壁画舞姿的形态，进而找寻其间相类似的韵律和身体力学规律的基本思路，并在舞姿动作“量”的积累和沉淀中、从各异的外在形态中找到相互关联的内在动势，力求建立起相对明确的基本格调，并从中提炼出最具风格和特征的动作训练性组合。又因为敦煌莫高窟现存壁画和雕塑的洞窟共492个，其中唐窟就有228个，几乎占据了敦煌壁画的半壁江山，因此高金荣先生敦煌舞蹈训练体系的建立采取了以唐代为主，兼顾其他朝代这一原则，对敦煌舞姿的复原和整理做出了巨大的贡献。

正如高金荣先生在她的《敦煌舞教程》中所述：“敦煌舞”的舞姿除撷取壁画精华，手臂姿态更结合中国传统舞蹈基础，融入东南亚一带佛教国家的舞蹈动律；眼神和步法则吸取新疆维吾尔族和印度舞的感觉，发挥想象，抓住特点，提炼出身体柔美的S形三道弯，表现体态圆润弯曲的千姿百态。现今已被广泛应用和认可的高金荣敦煌舞训练体系由基本体态呼吸、眼神、头、S形曲线等元素，到上肢、下肢、躯干的基本位置和动态，以及基本动作、静态舞姿控制力、性格组合等构成完整而有机的训练内容。敦煌舞教材在尽可能艺术化地提炼敦煌本身的风格之外，又强调出对腿部、腰部控制力和柔韧性、风格性旋转等训练性的意义。每一种技术性的训练又可细致地划分为若干小的分支，以旋转为例就被形象而精密地划分为原地点步转、原地踏步转、晃身横向转、掏手错步转等13种舞姿旋转技法。回溯高金荣先生敦煌舞训练体系的建构，很像是武侠小说中的主人公在机缘巧合的奇遇中寻到了盖世奇珍的武功秘籍，惊喜之余却发现只有模棱两可的静态画像，缺章断句而又没有清晰明了的阐释，全靠自己去悟。正是在广泛博纳地吸收与融合中，挖掘提炼、和“同”存“异”，最终形成包括舞蹈语汇和韵律的风格性训练体系。现今高金荣敦煌训练体系已经成为中国古典舞学派三分天下、鼎足而立中的一脉，其突出的S形体态、回环曲折的手臂和腿脚舞姿、象形而又尽意的手眼身法腰胯脖颈，横盘纵立螺旋盘拧的内在韵律，构成它令人着迷的独特审美特征。

三、随类赋彩、动静相济——伎乐天36舞姿身体训练

随类赋彩原指在绘画的过程中通过临摹而达到进一步的传授、流布、递送、模仿，并且以物象本身的色彩属性作为着色上彩的基础，强调主体情感的抒发，强调色彩的意向性、装饰性。这样一种充分而又细致的方式，不仅可以将事物的状貌形态更准确地掌握，更为后续的艺术创作提供了生动鲜活的素材库。随着敦煌学在世界范围内的炙手可热，敦煌舞蹈复原的步伐也从未停止。借助敦煌学研究不断出现的新成果，敦煌舞蹈复原的身体训练体系也实现了进一步的延伸和细化。2006年，北京舞蹈学院敦煌伎乐天形象呈现研究正式立项成立。2007年，创作完成了《敦煌伎乐天》，以舞蹈家史敏教授为代表

的敦煌伎乐天36姿身体训练体系已经逐步建构完成。根据敦煌学研究专家郑汝中先生的分析与佐证，敦煌壁画中的乐人和舞人可以分为伎乐天和伎乐人，他们分别是天宫奏乐的乐舞伎人，以及在人世凡间奏乐作舞的伎人。伎乐天在敦煌壁画中造型多变，生动而丰富，是敦煌舞蹈复原当中最丰富、最直观的珍贵资料。于是在敦煌伎乐天身体训练体系的建构中，首先将伎乐天按照动态与时代的不同特征分为了反弹琵琶、吹奏伎乐、飞天舞姿、菩萨舞姿等。反弹琵琶舞姿是以莫高窟第112窟中最具特征的形象为原型的，画中人物体态丰腴、拧曲回弯，容颜姣好、眉目生温，最令人遐思的是她那若腾若翔、反手拨弦的美妙身姿，虽是静态画面却因其腰部与臀部韵生的动势与力量，让观者感受到扑面而来的巨大张力。因此，在舞姿造型的复原重建中，史敏教授尤其强调舞者肢体由胸部、腰部及臀部形成的S形曲线，按照壁画形象要求下肢力量与灵巧兼具，主力腿微曲踏地，动力腿前撩上扬，类似于古典舞之中的下肢动作“商羊腿”，所不同的是敦煌壁画中的舞者多为赤足舞蹈，反弹琵琶这一图像更是可以清晰地看到其动力腿、脚的力道运用。因此，在伎乐天36姿的训练中严格要求舞者动力腿脚大拇趾跷起，与其余脚趾形成近90度夹角，由下肢关节贯通到神经末梢，找到动作发力点和运动轨迹，这就基本循行了这一动态原型的力量运动和动势走向。第二大类吹奏伎乐是在以往的敦煌舞姿复原中不太给予重视的。原因可能是这些形象被误以为是乐人而非舞人，并且因为手持乐器的限制，动态体貌可能没有单纯的舞蹈伎人形象生动、鲜活，例如经变画中的伎乐菩萨。但在长期的研究和探讨中，舞蹈家们发现这些伎乐菩萨虽手持乐器身为乐人，但他们同样有身体姿态动感趋势的彰显。甚至因为要持乐器，所以特别出现了一些配合持拿乐器的姿态而形成的独特舞姿，使身体与乐器的融合更为精妙，并且因为乐器的种类不同而有所差异。最为凸显的有腰佩羯鼓、手持箜篌等。第三个大类是飞天伎乐，这是人们最为熟悉的敦煌舞姿造型，也是被许多学者和专家所关注和强调的。在伎乐天舞姿造型对飞天舞姿的重新整理中，除了延续和强调之前飞天舞姿的主要风格特征外，更强调通过动作逻辑的研究和实践中的总结，使壁画中静态片段的飞天形象，尽可能地再现出飘若回雪、动如游龙的仙逸蹁跹。在史敏教授的总结和提炼中，她以敦煌第320窟中双人飞天的造型为基础，发展出在飘带与绸巾中、裙摆与浮云之间幻化飞升、飘逸灵动，既凸显力量又婀娜多姿的飞天舞姿。伎乐天36姿的身体训练，从静态的冥想到动态十足的纵技，更加细致精密地整理了前一代艺术家对于敦煌舞蹈复原重建的研究成果，在静态舞姿造型上尽可能地通过传移模写的操作方法复原敦煌舞姿，而在流动与连接中则使用不同的劲道和韵律，在主观意图与客观图像的融合中动静兼济。伎乐天36姿从整体宏观而粗放的S形体态延伸到手臂、手腕、手指的勾曲跷折，精进到胸部、胯部、臀部、下肢等身体各个部位的蜿蜒连转，细致到头与脖颈、躯干之间的角度、方向和位置，眼神的虚实远近，甚至包括眼角眉梢的某种情绪含、容、放、敛，无一不是在千锤百炼的打磨与实践中淬火重生的。正是这随类赋彩、动静相济的伎乐天36舞姿训练让敦煌舞蹈复原的进程得以更进一步。

四、盘古为“活”，得于象外——汉唐古典舞训练体系

孙颖先生相较于之前提及的两位敦煌舞蹈复原的代表人物有所不同，对于“敦煌”外延与内涵下

的中国舞蹈的复原，孙颖先生可能并非于心在此，他终其一生都在追寻一个灿若星河的愿望，从浩瀚璀璨的古代文化中氤氲而出，构建起一种具有强烈中国精神的中国古典审美。他所创建的身体训练体系名曰汉唐，但却并非仅止于汉代和唐代，而是借由“汉”与“唐”这两个中国古代文化与文艺精神高度繁荣的时期，来涵盖中国古代舞蹈之精神与风貌，并希望能够通过汉、唐两个支点重新构建中国古典舞的训练机制和创作走向。因此先生的理想与敦煌舞蹈的复原与重建在“唐”代的支点上不期而遇，花火繁生。在身体动态语言、语汇的搜集与整理中，孙颖先生与高金荣先生具有相类似的考察方法，以大量古代文物舞姿形象的采集与模仿为基础，包括宏观考察相关历史时期的社会风貌、文化认同、美学土壤等诸多因素，进而准确而形象地勾勒出中国古代舞蹈的外在动态与内在精神气象，也有人将孙颖先生这一阶段的准备形象地称之为“采形”。无论是文物上的舞姿图文，还是壁画中的人物形态，都是静态呈现在物质载体之上的，而盘古为“活”则是孙颖先生在更进一步的创作实践中最为核心的思想。这些静态的舞姿形态其节奏、流动、气息、连接固然是不可完证，但只要是衍生在某个时期的艺术品，它必然会植根于滋养它生发与成长的文化土壤之中，与那个时期的人文气息与文化艺术追求圆融一体。但要完全准确地复原再现中国古代乐舞是不太可能的，因此最大限度上探寻出中国古代舞蹈的式样，并以今人的审美和长久亘古的民族精神去融汇和浇铸成为汉唐古典舞训练的实践法则。汉唐古典舞身体训练体系的创建参照了大量的实物文献，包括我国境内几乎所有石窟、石刻，从静态的体态、具象的舞姿入手，归纳整理出起始、盘腿、靠腿、拉腿等基本舞姿，又在此基础上整合出流动变化舞姿、斜塔重心、变面回旋等主要的运行规律和律动方式。在孙颖先生后续一系列的作品创作中，他又进一步将古代文物、石窟、石刻中的艺术形象贯穿在作品之中呈现在舞台之上，其中《小胡旋》（以敦煌第220窟《药师经变图》为原型）、《小破阵乐》、《霓裳羽衣》等多个作品中都可以看到对敦煌舞蹈复原之后进行再创作的迷人色彩。

五、气韵生动、宛若新生

敦煌舞蹈的复原与重建在我国台湾地区也一直都很活跃。20世纪60年代后期，先有中国文化学院李天民创作飞天舞，并开展了教学舞蹈表演，这是台湾首次以敦煌为题材进行的舞蹈创作。20世纪80年代后期，台湾中国文化大学樊洁兮女士赴敦煌考察，并师从高金荣先生研习敦煌舞蹈，返台后创作演出《有女飞天》在纽约完成首演，其后一直致力于敦煌飞天舞蹈的创作和研究。综其深度、广度及其在唐舞研究中的已有成就，台湾地区对敦煌舞蹈复原与重建最有贡献的是刘凤学博士及她所带领的新古典舞团。中国艺术研究院董锡玖先生曾在《大西北，我们还会再见——台湾新古典舞团团长刘凤学博士访谈录》文中写道：刘凤学先生是在1947年就已经开始从中国传到日本的“雅乐”舞蹈中探索唐舞，包括动作、速度等在内的问题，而大陆地区是在1954年前后才开始研究唐舞的。在这个问题上刘凤学先生是

先驱。[①]刘凤学先生曾几次赴中国大陆敦煌、大足石刻进行考察，2006年赴法国国家图书馆研究伯希和（paul pellist）从敦煌发掘之《倾杯乐》，已于2010年10月首演于台北。[②]刘凤学先生发现大量保存在日本的中国唐代舞谱及乐谱的文献和资料，她复原重建的唐代宫廷讌乐舞蹈及音乐创作正是以此为依据的，这也成为刘凤学唐乐舞最大的优势和特色所在。

刘凤学对于重建和复原唐乐舞的具体操作方法，是以日本保存之唐代日本古文字谱（舞谱及乐谱）为研究分析之依据，对古代舞谱进行研判解读，最终呈现出来唐代讌乐作品包括舞姿、律动、节奏、呼吸、方位、舞台空间等诸多内容。刘凤学先生曾谈到，在解读唐代舞谱时常会遇到很多俗语，比如说“打”、“曳”、“摺”等，这些符号代表了一些既定的动作，经由日本“诗寿男”先生的教授，刘凤学先生在她复原和重建的作品中已经对很多俗语有所还原，而还有一些则仍是在主观的想象和创作中去实现它们的。而这种借由破译唐代舞谱、乐谱而进行复原创作、实现重建的途径犹如空谷足音，令人闻跫而喜。自1966年至今，刘凤学先生已经复原和重建唐代宫廷讌乐大曲《皇帝破阵乐》、《春莺啭》、《苏合香》、《团乱旋》四首，中曲《兰陵王》、《昆仑八仙》，小曲《胡饮酒》、《拔头》。2010年，刘凤学教授率领台湾新古典舞团团员将唐乐舞作品《春莺啭》、《团乱旋》、《苏合香》、《拔头》等传习至古城西安，笔者全程跟随学习，在亲身实践、提炼升华中，于2012年申请西安音乐学院科研基金项目《刘凤学唐乐舞身体训练体系的创建与审美研究》，并已完成《刘凤学唐乐舞身体训练课堂组合》教材。2013年7月带着课题的研究成果，笔者赴台湾跟随刘凤学先生及新古典舞团团员学习上述重建的唐乐舞作品《苏合香》及《倾杯乐》，并将《刘凤学唐乐舞身体训练组合》教材呈交给刘凤学先生审阅，得到刘老师的高度赞扬和肯定。

西安音乐学院舞蹈系“刘凤学唐乐舞身体训练课程”是在对唐乐舞作品进行思考、归纳和整理之后，从具体的舞蹈动态、韵律入手，梳理出其体态、动态、气韵等特征，并将其由浅入深、由繁化简、由元素到组合、由模仿到表现的规律进行铺排，最终呈现出一套针对性强，兼具风格性与训练性的唐乐舞基本功训练体系。身体训练教学包含气息韵律、元素动作、基本体态、动律与流动等十个训练性，两个表演性组合，突出从气韵训练组合、体态训练组合、步伐训练组合、袖技训练组合等几个部分。尤其是对于唐乐舞中女子基本体态的总结：“C形体态”、斜线前倾体态和踏步螺旋拧体态。刘老师认为“切中要害”、“准确突出”。所谓“C形体态”要让通常训练中挺胸拔背的身体躯干在气息的变化中渐渐放松，重点是上半身抠成半圆，要呈现出特有的“C”形后背。核心要领在于头与尾椎形成回扣点，胯部顺着“C”形的下弧线方向下敛，沉肩坠肘，松而不扣。斜线前倾体态要求舞者身体头首至足部基本保持一条直线，在前弓箭步的基础上，整个身体线条与水平面呈现不小于75度的倾斜角，并将重心缓缓送出，保持在两脚之间。踏步螺旋拧体态是刘凤学唐乐舞基本体态中最具美感的，它要求舞者在踏步的基础上，身体向踏脚的方向螺旋形回拧，这一体态的要领在于顺势而为，舞者整个身体从头到脚的每一个

---

① 董锡玖：《大西北，我们还会再见——台湾新古典舞团团长刘凤学博士访谈录》，《舞蹈》1995年第5期。

② 郭玉茹、刘凤学：《唐讌乐舞重建的研究及实践》，西安音乐学院“汉唐音乐史首届国际研讨会”，2009年。

部位都要完全顺应螺旋回拧的力量，不允许身体有某处突兀在螺旋线条之外，回旋感一直延续到足部，并由此而形成脚下独特的形态——外脚面与地面自然贴合，形似拖尾。

有了上述对刘凤学唐乐舞身体基本功训练体系的建构过程，我们对唐乐舞的认识也逐渐上升到审美与意象的层面。 舞蹈以舞者的身体为载体，通过动态的变化来呈现审美意象。唐乐舞蓄气待发、连绵不断、交替衍生的呼吸和气息引导，在连接与转折时做出“线”圆润的流畅与“点”清晰的停驻。每一个动作都是外在而浅表的，它们仅仅是姿态，只有呼吸的韵律、气息的导引才能让它们具备了生动的因素。在舞蹈的过程中，因为内心的安静让舞蹈的氛围看起来静谧而深远，完美地再现了大唐宫廷乐舞的风范和气度。而这种借由“气韵”而运动的肢体也传达出圆融、节度、和谐、均衡的生活态度。速度与力量在唐乐舞的行进中呈现出“和”的境界，慢移重心、步履从容、缓行意端、气息平稳，头颈之于身体如顶悬之象。在唐乐舞作品表演中几乎很难找到绝对的静止，因此每一个动作都不能做到“满”的状态，每一次发力都是在延续中转入下一个动作的，形有尽而意无边。而这也似乎折射出刘凤学先生在唐乐舞复原及创作中朴素辩证的哲学观。

纵观上述在敦煌舞蹈复原与重建中现已完成构建的训练体系，中国的舞蹈家们在长期的实践和探索中围绕着敦煌舞蹈这一基本核心，在杂多而无止境艰辛的实物搜集、实证考略、田野调查、图像还原、古谱破译等这些林林总总的方法与途径中不舍昼夜，终能积沙成塔。敦煌之于我们总是那样若即若离、浩渺如烟，跨越千年的沧海桑田，无论怎样穷其我们今人的努力也不可能真正将敦煌舞蹈的风貌完全还原，然而在所有既已形成的复原与重建中，敦煌舞蹈早已在我们的主观意念与想象中重新复活，带着它亘古旺盛的生命张力永远向世人述说着那神界诸仙与俗世百态轮回往复的故事……

——原载《交响》2013年第4期

从建构主义的视角略论敦煌乐舞的当代重建

李西林

敦煌遗书及乐舞发现近一个世纪以来，已经推动了一种新的乐舞艺术观的建立，丰富并改写了中国传统音乐与舞蹈的历史。改革开放30多年来的研究和创作实践探索积累，国内音乐舞蹈学术界又把古敦煌乐舞与现代新敦煌乐舞相融合这一课题推进到了一个新的发展进程，在推进中华文化走向国际舞台的路径上发挥了积极的重要作用。在新的时代形势下，对敦煌乐舞的重建需要以新的资料、新的视野、新的思维，积极推进这一传统艺术与现代文化艺术建设的新境界和新高度。绝大多数的古代乐舞随着时代和历史的变迁逐渐流逝，需要重建，而问题的核心在于重建的方法途径。本文试图借鉴当前国内外学术领域中蓬勃发展的建构主义思潮这一新视角，考察、认识敦煌乐舞研究的内生性发展线索，以期对这一领域的研究有新的启发。敦煌 乐舞的当代重建行为，“需要历史性与现实性的灵动结合，需要审美性与史实性的完美联动，需要创新性与守成性的浑然天成。”[①]从建构主义的视角反思和认识敦煌乐舞重建中的一些重要问题，似能在新的理论研究范式的引领下，更好地探索及解决敦煌乐舞科学建构的重要问题。

一、建构主义的核心主张与音乐文化的重建问题

进入20世纪90年代以来，国际文化学、社会学、教育学、哲学等领域掀起了一场建构主义的“革命运动”，在音乐人类学、音乐社会学、历史学等领域中的影响也越来越大。有些学者认为，建构主义的文化建构理论是继科学主义、后现代主义之后的进一步新发展，是继“日心说、进化论、潜意识论”之后对人类心理问题认识的第四次重大的冲击。[②]当然，作为一种新的文化知识思潮，西方建构主义（constructivism）目前并没有形成统一的学派。美国麻省理工学院的阿克曼甚至提出，“有多少建构主义者就有多少种建构主义”。建构主义的兴起以伯格和拉克曼出版的《实在的社会建构》（1982）一书为标志，自20世纪90年代以来成为一种强劲的社会思潮。一般认为当前西方主要盛行有6个建构主义的分支取向：（1）激进的建构主义；（2）社会性建构主义；（3）文化认知建构主义；（4）认知信息加工的建构主义；（5）社会建构论；（6）控制论的建构主义。马修斯把建构主义大致分为三类：哲学建构主义、社会学建构主义和教育学建构主义。目前，在我国学术界最盛行的是文化认知的建构主义和社会建构主义或社会建构论两种，其主要倡导者分别为斯皮罗和格根等学者。他们将笛卡尔的“我思，故我在”名言修改为“我建构，故我在”。认为世界的本质在于建构，文化更是人类积极主动建构的产

---

① 王建疆：《当代敦煌学何以成立》，《甘肃社会科学》2012年第6期。

② 杨莉萍：《建构主义心理学研究》，上海教育出版社2007年版，第4页。

物。[①]

建构主义作为世纪之交在西方涌现出的新思潮，其出现并不是偶然的，而有着比较深厚的社会思想根源和科学技术背景。建构主义的产生源自于对西方现代科学知识发展问题的反思和总结，属于后现代主义的重要组成部分。建构主义者认为，不存在独立于人之外的世界之本原，一切知识都是人的认识和建构的结果，都具有文化相对性。文化历史研究和知识都是文化负载的，均渗透着人的主观假设与价值选择。科学和文化是发明的，而不是发现的。自然科学技术也是社会关系建构的产物。他们反对脱离实际的科学文化中心传播模式。针对自然科学中心主义问题，建构主义者的代表人物格里芬等人提出要以一种有机整体观、生态科学观和互助论，代替现在流行的机械论、还原论和竞争进化论科学观，试图再现“科学的魅力”，进而建构起一种具有内生性的“真善美统一”的后现代世界观与科学观。[②]当前西方建构主义者普遍以科学实在论、意义论、解释论与实践论等主张作为自己的核心理论假设。

建构主义者认为，建构需要建立在一定的“实在”的基础之上，即需要遵循基础规则。在他们看来，所谓“实在”即意味着“存在着的东西”，其主要有三种意义：一是指独立于人的客观实在，其本质特征是超验性；二是指经验实在，是人的经验可触及的实在；三是关系及观念性实在，认为功能性也是一种实在。建构主义的实在论观点认为，所有的事物都是由某种实在组成的，并且具有特定的属性。这种实在及其属性具有相对稳定的特征，因而可供我们进行分析。根据传统的观点，一件艺术作品具有它原有的本质和意义，即该作品的创造者在创作这个艺术作品时的思想观念和想法。这是该作品的本意和原意。而建构主义者则认为，所有的事物都是一个事件，并处在不断地变化和展开过程中，因此，一件艺术作品、一本书、一个历史事件，都处在发生（happening）和展开的过程中。[③]

倡导意义性建构是建构主义者的另一个重要观点。根据建构主义者的观点，知识文化活动的本质是语言的意义建构活动，话语和叙事的方式是人类知识学习活动的真正中心。语言、话语和叙事活动不仅同认知加工具有关联性及同构性，而且比认知活动更为基本。语言是唯一的社会实在，语言的学习依赖于语境，语言规则包含着人们的文化生活模式。科学语言存在于学科共同体之间的沟通、交流、协商和约定，被随后普遍化为“科学事实”。知识学习就是语言的学习和建构，实现着从个体语言转向公共语言。在这个意义上，个体的知识语言学习并不是由个体决定的，而是由文化习俗所规定的。

建构主义者特别强调对意义的理解和解释问题，并提出了比较有效的解释学观点。解释学既是关于理解的哲学，同时又是关于文本解释的科学，因此，反映出理解和解释的双重兴趣。解释学的英文词是Hermeneutics，这一词来自希腊语的Hermeneia。Hermes是古希腊神话中的信使神，负责在众神和人类之间传递信息，把神的信息转变为人类能理解的形式。Hermeneia的含义有三个方面：第一，表达（express/expression）；第二，解释Hermes（interpret/interpretation）；第三，翻译（translate/

---

① Gergen.*The social Constructionist Movement in Modern Psychology*.American Psychologist, 1985(3).

② Gergen.*The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. Basicbooks,1991, P17.

③ Gergen.*An invitation to Social Construction*.London:Sage.1999,P19.

translation）。现代解释学主要体现了第二种含义，兼有语言表达、文本翻译、转译的色彩。因此，我们现在所理解的解释学更多的是有关“解释”的理论与实践。或者更为确切地说，是有关“理解和解释”的理论和方法。方法论的解释学寻求的是把自己置于作者的心灵中，去体验作者本来的意愿、思想感情和目的，等等，以体验这些思想感情怎样导致了作品的创作。正如伽达默尔所讲，解释并不存在于作者那里，作品的意义是一个事件，仍然在展开的过程中，等待着读者去解读。 理解和解释是紧密交织在一起的。理解是解释的基础，解释总是潜在地包含于理解之中，理解通过解释而得以表达。[①]

建构主义者特别重视解释的循环问题，亦即解释学的循环。所谓解释学的循环是一种理解过程的形象比喻。它指的是理解的循环性、动态性、发展性，其基本含义指理解过程发生于理解的意义背景与被理解的文本之间的互动，理解过程不断地变化，而没有止境。当我们尝试理解某个既定的事实时，往往来回于事实和背景之间、部分和整体之间，循环往复、没有终点。解释学循环由此成为理解的基本原则。解释学的循环主要包括这样三个步骤：第一，最初的解释建立在直觉的、整体的理解上。这种理解指导着对部分的理解。对组成部分的理解反过来又促进了整体的理解。其过程是循环的和无止境的。理解总是有限的和暂时的。第二，强调对话过程。对话并不仅仅指研究者和被研究者之间的会话。对话也包含研究者与文本的对话，且每次对话都成为下一轮理解的基础，在不断对话的过程中，即在所谓释义学循环的过程中，加深理解的深度。第三，效度的检查。包括生态效度（即研究是否在自然情景中进行）、交流效度（即被研究者对研究目的、过程和结论的知晓程度）和累积效度，即该研究与以往同类研究、其他类似的研究和利用其他方法进行的同一主题的研究的和谐程度。在文化意义上解释学的循环强调“深描”理论。文化人类学建构主义者格尔兹的“深描理论”主要是指通过文化的符号体系，人与人的沟通，延绵传续，来发展出对人生的知识及生命的态度。“深描”通过关注感知、阐释几种行为之间的文化层次来建构一个分层化等的意义结构。

建构主义也十分重视实践对理论的建构作用问题。建构主义学派的重要代表人物格根赞同杜威关于“理论要先行，要为实践服务”的观点。主张理论是实践的前结构，具有实践力量，且可以产生积极或消极的结果，因此便需要进行理论反思、辨析和批判。文化不再是知识作为一种单纯的精神表征——对客观事实的经验性描述，或一种先验的结构性存在，而是产生于社会互动过程，将其作为一种“文化建构”加以理解。因此，文化将“不再尝试探索支配人类思想和行为的规律，而是转向研究我们用以建构世界和建构我们自己的话语实践”[②]。

当前西方建构主义运动的日益勃兴，为包括音乐学在内的人文社会的理论研究提供了新的发展契机。因为科学主义和现代主义的文化生成理论是以客观主义的传统知识文化论为基础，而建构主义则试图超越客观主义知识观与主观主义知识观的二元对立，强调文化知识的内在生成及主动建构活动。这在客观上推动了艺术对理论研究价值的重新定位，进而有利于艺术理论的建设发展。

---

① 叶浩生:《社会建构论与咨询和临床心理学》，《国外社会科学》2006年第6期。

② Gergen K. *Theorg in action.* Theorg and psychology 2006.3.

二、建构主义对敦煌乐舞艺术重建的启示

作为丝路文化研究中不可忽略的重要组成部分的敦煌乐舞研究日益受到了音乐学界的高度重视，在学术研究领域取得了一系列令人瞩目的成就，特别是在历史音乐文献、古谱解读破译、音乐图像学、音乐文学、音乐民族学、人类学等领域有了一定的突破。同时，以敦煌音乐文化为题材的音乐创作实践也进入了一个极其繁荣的状态。一批作曲家、表演艺术家通过创作和表演作品来表达自己对敦煌文化的理解和体会，以深入再现敦煌音乐文化魅力。从当前敦煌乐舞研究的现状和发展趋势来看，围绕着继承与创新、传统与现代、复原与再生等问题，学者们实际上已经从理论与实践、历史和现实等方面展开了综合研究，并取得了很多有益的成果，这为我们进行整体意义上的学术研究和理论思考打下了坚实的基础。但是，目前敦煌音乐学研究的学科建设工作还比较薄弱，许多基础性的工作仍有待于进一步加强。

积极借鉴当前国内外学术蓬勃发展中的建构主义思潮这一视角，考察、认识敦煌乐舞重建的内生性发展线索，似能够对这一领域的研究有以下几方面的启示：

第一，敦煌乐舞艺术需要积极主动建构，而不应该被动发展。

改革开放以来，敦煌艺术三大范例的成功也是积极建构的产物。在新的时代形势下，同样需要积极建构，寻求敦煌音乐艺术的新突破。从建构主义的立场看，强调从被动中解放出来，是建构主义的一个重要观点。美国学者格根指出："被我们用以理解这个世界的术语，植根于人与人之间的互动过程，是社会的人造物，是历史的产物。从建构主义者的共同合作的事业。根据这一观点，研究被导入各种不同类型的世界建构的文化和历史基础。"[①]音乐是一种活性文化的流动，作为中华古代文化重要代表性成果的敦煌音乐不仅验证了敦煌历史的辉煌，更为一代代文化学、音乐学、民俗学和艺术史研究专家们洞开了天方夜谭般的神奇世界，多年来研究处于逐步深入和发展中。因此，"敦煌乐舞的当代传承的生态环境是时代的发展与社会的诉求，时代的需求促成了敦煌乐舞的成功。"[②]关于敦煌乐舞的复活问题，近30年来一些学者热衷于破译敦煌古谱，认为"敦煌艺术的价值再生，从根本上说就是对那种遏制敦煌艺术原有活力的恒定性的解构" 。而另一些学者则认为，敦煌乐舞失去了复活的可能。还有的学者提出："敦煌音乐"一词并不十分确切，因为它所指的并非今日敦煌地区的音乐，而是敦煌石窟资料所见的古代该地区的音乐，包括石窟和藏经洞出土文献两个方面的研究。因此，他建议称为"敦煌音乐史料研究"较为妥当。[③]不过，从建构主义的视角来看，敦煌乐舞是建构的产物，既然是建构，就必然有选择性、意义性和创造性。就应该以开放包容、自由多元化的心态，积极鼓励各种有根据的乐舞重建尝试，不能过于狭窄、琐碎，把发展的路子搞得太窄，并不利于包括敦煌乐舞、丝路音乐等在内的古代乐舞重建工作。正像建构主义者所强调的那样，只要有一定的依据，意义建构就有合理性存在。

---

① 杨文登等：《社会科学的三次科学化浪潮》，《社会科学》2012年第8期。

② 小鹿林子：《如将不尽，与古为新》，中国艺术研究院博士论文，2012年。

③ 郑汝中：《敦煌石窟全集·音乐画卷》，香港商务印书馆2005年版，第5页。

第二，敦煌乐舞重建需要建立在实在的依据之上，即需要以一定的事实性历史依据和意义依据进行创造性组织建构。

敦煌石窟始建于北朝时期，历经十朝，长达千余年，与中国古代音乐及音乐画的发展、成熟相始终，其丰富的音乐壁画是古代音乐与佛教艺术结合的产物，形象记录了每个阶段的音乐发展，反映了我国中古时期音乐史、乐器史、佛教音乐史等领域的杰出成就。从敦煌乐舞重建的成功经验来看，当代各类艺术领域均存在着对传统敦煌艺术的继承、认同与转换再生问题。例如现代乐舞《千手观音》就直接从莫高窟第3窟的《千手眼，观音变》中获得灵感，而现代舞剧《丝路花雨》也直接从第112窟的“反弹琵琶”形象和第285、390、321窟的“飞天”形象中获得灵感，这都可以视为传统敦煌艺术在当代语境中的转换再生的成功范例。当代重建再生的敦煌艺术可谓形态多样，种类繁多，既有敦煌题材的舞蹈、戏剧、影视、动漫和工艺品等，又有敦煌题材的诗歌、小说、散文和报告文学作品等。但是，当代艺术对敦煌艺术创作中也存在着诸多偏颇和失败的事例，像在影视领域，2006年播出的46集电视剧《大敦煌》，创下了当时央视黄金档电视剧的新低纪录，以惨败收场。“究其原因，首先是编剧对敦煌文化、敦煌历史及敦煌艺术缺乏了解，剧本草率，东拼西凑，编造痕迹明显，未反映敦煌文化的内涵。”[①]这从反面说明，对敦煌乐舞重建需要以一定的事实性信息为依据注意的问题，而不能随意建构。

第三，积极借鉴建构主义的解释学循环的理论范式，提升新时期的艺术重建的深度和力度。

为了解决敦煌乐舞研究中的重建需求问题，应该分清主次，通过学术史的梳理，以便于后来研究者站在前人的肩膀上前进。需要避免敦煌学研究中的低水平重复，减少学术浪费。关于“传统”问题，希尔斯曾指出：“许多成果要经过严格的理性检验和细致的阐述。但是，并不是所有的延传和继承之物都要经过类似的过程。它们当中的一部分无法阐明，然而，它们还是照样被告延传和继承。理性的科学传统之所以能有效地进行延传，是因为人们继承和掌握了其未阐明部分。继承者不但继承了明确阐明的部分，而且继承了未阐明部分，由此形成了他们的思想。”[②]从敦煌音乐学术研究的百年史可以看出是经过了四个阶段：第一个阶段为海外学者对敦煌乐舞的开启研究（20世纪三四十年代）。最早对丝绸之路进行音乐学术探讨的是西方学者。在20世纪初期，伯希和、勒考克、林谦三等人涉及敦煌石窟音乐历史图像资料的问题，特别是日本学者岸边成雄在20世纪30年代发表的论文《出现在敦煌壁画音乐资料——尤其与河西地方音乐的关系》，在国际上影响十分深远。推动了海外研究敦煌音乐的国际热潮的兴盛。第二个阶段为国内学者对敦煌音乐研究的开展时期（20世纪五六十年代）。我国学者对敦煌音乐文化的研究始于新中国成立初期。最初涉猎这一领域的学者是阴法鲁和蓝玉崧先生。阴法鲁先生的论文《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》发表于1951年第4期的《文物参考资料》。这篇文章根据敦煌壁画中的音乐舞蹈图像资料，研究了西域音乐的内容、体制、传播及其对中原地区音乐的影响。蓝玉崧先生撰写的《敦煌壁画音乐资料提要》一文，1951年由中国民族音乐研究所油印刊载。这两位学者的研究揭开了

---

① 张懿红：《当代敦煌题材戏剧、影视剧评述》，《戏剧文学》2012年第2期。

②［美］爱德华·希尔斯：《论传统》，傅铿、吕乐译，上海人民出版社2009年版，第23页。

国内研究丝路音乐的序幕。从20世纪50年代开始，中国音乐研究所开始编辑出版《中国音乐史参考图片》，至1987年已经出至第10期，其中，收有不少敦煌壁画音乐图像资料。在20世纪50年代，敦煌音乐研究专著，国内有影响的学术专著当推王重民的《敦煌曲子词集》（商务印书馆1954年版），任二北的《敦煌曲初探》（上海文艺联合出版社1954年版）、《敦煌曲校录》（上海文艺联合出版社1955年版）。[①]此外，香港学者饶宗颐在法国和中国台湾出版了《敦煌曲》（巴黎，1971）、《敦煌琵琶谱》（新文丰出版公司1990年版）以及《敦煌曲续论》（新文丰出版公司1996年版）。这些方面的研究为当今敦煌音乐的振兴事业，起到了良好的奠基作用。第三个阶段为改革开放30多年来的敦煌乐舞蹈研究时期。近30多年来，国内关于丝路音乐研究再创历史新高，代表性研究者主要为阴法鲁、蓝玉崧、饶宗颐、叶栋、何昌林、席臻贯、牛龙菲、陈时应等先生。特别是涌现出了一批学术论文和著作，其中有重要影响的学术专著为：常任侠的《丝绸之路与西域文化艺术》（上海人民出版社1981年版）、任二北的《敦煌歌辞总编》（上海古籍出版社1987年版）、周青葆的《丝绸之路音乐文化》（新疆人民出版社1987年版）、《新疆艺术》编辑部的《丝绸之路乐舞艺术》（新疆人民出版社1985年版）、牛龙菲的《敦煌壁画史资料总录与研究》（敦煌文艺出版社1991年版）、庄壮的《敦煌石窟音乐》（甘肃人民出版社1984年版）、叶栋的《唐代音乐与古谱译解》（陕西社会科学院1985年版）。第四个阶段为新千年以来的敦煌乐舞理论与实践创作。进入新千年以来，郑汝中的《敦煌壁画乐舞研究》（甘肃教育出版社2002年版）、陈应时的《敦煌乐谱解译辨证》（上海音乐学院出版社2005年版）、宋博年等编著的《西域音乐史》（新疆人民出版社2006年版）、李小荣的《敦煌佛教音乐文学研究》（福建人民出版社2007年版）、高德祥的《敦煌古代乐舞》（人民音乐出版社2009年版）等著作的问世，进一步丰富及拓展了丝路音乐研究的发展进程。目前的任务是需要不断总结反思成功经验，积极开辟新的境界、新的高度，即如何超越前几个阶段的研究水平。解释的循环，用建构主义的观点来看，就是如何解决好“解释的循环”问题。按照文化建构主义者格尔兹的“深描理论”来讲，就是通过关注感知、阐释几种行为之间的文化层次来建构一个分层化的敦煌乐舞重建的意义结构。[②]要超越前几个阶段的研究水平，看来还需要付出艰辛的巨大努力。

同时，敦煌乐舞建构需要重视对现代实践经验建构的研究。积极总结敦煌音乐和丝路音乐创作实践应用化、国际化的成功经验，提升敦煌音乐研究的新高度。西方建构主义者特别强调从实践的成功范例中选择建构的途径。实践中不成功的事例、故事，也不是建构科学文化的应有之义。因此，积极总结敦煌乐舞研究和重建的各种比较有效的成功经验范例，是敦煌艺术研究的一项重要内容。当前国内学术界对敦煌乐舞研究十分注重与历史文献图像资料、古谱译解、文学宗教音乐同民间本地鲜活话题紧密联系，其现实意义不言而喻。不过，目前学术探讨与创作实践之间的脱节问题在敦煌音乐研究上也同样存在，需要重视并加以逐步克服。如果说对敦煌音乐学术研究成果属于一种传统性、复古性的范畴的话，

① 庄壮：《敦煌音乐舞蹈研究的成果与发展趋势》，《人民音乐》1997年第2期。

② 洛秦：《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》，《音乐艺术》2009年第2期。

那么对敦煌音乐创作实践的积极探索则属于现代音乐研究的创新性、应用性组成部分。学术研究所做的核心工作是复原和确证，即“文化保护中的原生态恢复和文献考证认定”。创作实践的核心工作则是通过艺术思维和技术所进行的“继承和创新”。一批作曲家、表演艺术家通过创作和表演作品来表达自己对丝路文化的理解和领悟，像我国著名作曲家、音乐家朱践耳、赵季平、韩兰魁、周吉等人近20年来推出了许多丝路音乐题材的作品。在以振兴现代民族音乐为目标的新世纪中国音乐发展道路上，这些敦煌题材的音乐创作实践为中国音乐的现代化、国际化注入了新鲜血液，在西部音乐的发展和传播中占有极其重要的特殊地位。他们的许多作品以很高的定位、超众的音乐思维、结构复杂的作曲技法，不仅深入再现了敦煌艺术的音乐文化魅力，而且登上了世界音乐舞台，在迈向国际化的道路上做出了成功的尝试和探索。这就需要重视从学术视角深入总结丝路音乐创作实践中的成功经验，加强理论研究和应用研究的相互对接，关注敦煌音乐的现代功能研究、现状调查研究、国际化发展趋势研究，积极推进学术基础成果研究向创作实践和应用成果的转化，将国内的敦煌音乐研究水平推向新的高度。

当然，建构主义作为一种国外新兴的学术思潮，还存在着需要进一步发展的问题。其中突出的受到批评的是这一理论还并不成熟，存在着相对主义、怀疑主义和社会唯心主义的陷阱。这一理论视角对艺术重建工作真正能够起到一定的作用，尚需实践的检验。本文仅是一个粗浅的探讨。

——原载《交响》2014年第1期

初探《十六天魔舞》

张楠

引言

中华舞蹈文化源远流长、博大精深，女娲在赋予华夏儿女生命之时，也把众艺之源——舞蹈艺术送到了人间。自古黄帝甚爱歌功颂德于世人之《云门》、尧喜章明仁德于天下之《大章》、舜恋百兽率舞尽善尽美之《韶》、禹欣执龠而舞战天斗地之《大夏》、汤赞粗粝撼人救护万民之《大濩》、汉有百转千回似水流云“巾袖舞”、魏晋中西相融“清商”、“胡舞”争艳、唐有日照中天“部伎”诸乐、宋存“队舞”独辟蹊径。行至蒙元，《十六天魔舞》盛名极富。

元代是我国历史上第一个由少数民族建立的大一统的封建政权统治的朝代。少数民族向来能歌善舞，加之当时国家幅员空前辽阔，统治心态较为包容，蒙元舞蹈文化的多样与丰富程度也就不言而喻了。宗教在元朝的统治中占有极其重要的地位，自成吉思汗建立大蒙古国之时，就对宗教采取兼收并蓄的态度；后来，元朝的宗教政策基本可以概括为以藏传佛教为主体，多种宗教形式共同存在发展的模式。虽说是多种宗教形式共同发展，但是藏传佛教在蒙元时期的主体地位是绝对无可替代的，因此藏传佛教的宗教因素也就不能不影响了当时的乐舞。在蒙元文化中，与藏传佛教内容有联系的乐舞数量可观，其中最负盛名的要数《十六天魔舞》。

《十六天魔舞》在我国古代传承保存了相当长的一个时期，在其延续过程之中，由于表演者、观赏者等文化背景因素的不同，后来的《十六天魔舞》有了诸多发展，较形成初期有了很大变化。踪其发展延续特点，笔者以为，可以将其大致分为三个时期，即萌芽时期、鼎盛时期、衰落时期。

一、萌芽时期：进入元代宫廷前的《十六天魔舞》

这里所定义的萌芽时期，大约是在1206年成吉思汗建国之前，或者1271年忽必烈定国号为“元”之前。之所以划分这个阶段为萌芽时期，是因为这一时期的《十六天魔舞》还没有完全成型，还没有从藏传佛教的“金刚舞”中脱离出来，但又即将形成并进入元代宫廷，所以称这一段时间为其萌芽时期。

据作者考证，《十六天魔舞》很可能是在藏传佛教“金刚舞”的基础上逐渐形成、表现莲花生大师收伏魔女使之成为护法、从西域藏地传入的乐舞，具体论证将在下文展开。

（一） 表现内容与原始形态

关于《十六天魔舞》所表现的内容，学界现有观点并不完全统一，大致可以概括为如下两类：

一部分学者认为，《十六天魔舞》的舞蹈内容表现了莲花生大师收伏魔女并最终将之教化成为护法的神话传说，是在佛教密宗一派用于供养诸佛的“金刚舞”的基础上形成的。在中山大学中国非物质文化遗产研究中心副教授黎国韬《十六天魔舞源流考》一文中也有指出：“天魔舞所表演的故事应源于莲花生大师收伏魔女并使之成为护法的传说。”①

另有一些学者则认为，《十六天魔舞》的内容是表现了佛、菩萨识破天魔迷惑、拒绝天魔色相引诱的传说，认为天魔扮演的是与佛相对立的角色。暨南大学古籍研究所研究员王颋在《天魔舞的传播及渊源》一文中就曾指出:“舞蹈的起源，则来自于‘菩萨’拒绝‘天魔’以色相引诱的传说。”②又如邹代兰、郑莉《浅谈十六天魔舞》一文中也有类似观点:“天魔舞的内容，正是从天魔诱惑佛祖或菩萨未能得逞的传说而来。”③

经过对比研究发现，持第二种观点的学者所列举的理由存在诸多漏洞和疑点，而前一种观点的依据则较为充分、可信。

大量的图像资料对于研究对比、逐步论证“观点一”有很大的帮助。大约在14世纪前创作的托林寺迦萨殿壁画就有十六金刚舞女形象，元代创作的敦煌壁画中更是有许多极像十六天魔舞女的舞人形象(图1)，西藏元萨迦寺壁画也有诸多“舞伎”形象(图2)，藏罗布卡琳壁画中仍有创作于清代的《十六天魔舞》壁画、董锡玖教授在其著作《中国舞蹈通史·宋辽西夏金元卷》第138页也附有由高励霆供稿的“元代胜乐十六天女之一”图(图3)。

将以上诸多壁画图像与古籍、文典中相关文字记载加以堪比，虽其未必可以绝对一一对应，但详细列举分示后仍可以发现它们之间确实存在着许多对应关系。据此，足以证明上文观点论述中前者的合理性，揭露后者中存在的纰漏，见如下六点论证推断:

第一，明太祖朱元璋第五子朱橚在《元宫词》中有云:“十六天魔按舞时,宝妆璎珞斗腰肢。就中新有承恩者,不敢分明问是谁。背番莲掌舞天魔,二八娇娃赛月娥。本是河西参佛曲，把来宫苑席前歌。”④其中“参佛曲”三字说明《十六天魔舞》曾与佛教有关并作礼佛之用，而非观点陈述中后者认为的《十六天魔舞》与佛对立。

第二，《元史》卷四十三《顺帝纪六》记载:(至正十四年，1354)“时帝怠于政事,荒于游宴,以宫女三圣奴、妙乐奴、文殊奴等一十六人按舞,名为十六天魔,首垂发数辫,戴象牙佛冠,身被璎珞、大红绡金长短裙、金杂襖、云肩、合袖天衣、绶带鞋袜,各执加巴剌般之器,内一人执铃杵。”⑤由中国艺术研究院舞蹈研究所研究员王克芬《元代敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究》⑥一文中所附元代敦煌壁画临摹图

---

① 黎国韬:《十六天魔舞源流考》,《西藏研究》2010年第2期，第63页。
② 王颋在:《天魔舞的传播及渊源》,《蒙古史研究》第八辑，第133页。
③ 邹代兰、郑莉:《浅谈十六天魔舞》,《九江学院学报》2008年第4期，第104页。
④ (明)朱橚：《元宫词》，载《四库全书存目丛书》(集部第24册)，齐鲁书社1997年版。
⑤ (明)宋濂等：《元史》，中华书局1976年版。
⑥ 王克芬:《元代敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究》,《舞蹈》1996年第6期。

图1

图2

图3

（图4）可见，舞人左手所拿道具很有可能是《顺帝纪六》中所述《十六天魔舞》所用法器“加巴剌般之器”。“加巴剌”为梵语骷髅的译音，意即护乐，是大悲与空性的象征，用修行有成的喇嘛头盖骨做成，它不仅是密宗修行常用的法器，还是一种重要的供养器，只供于护法神殿和密宗师、行者的修炼禅房或密宗室内，佛教徒对其相当敬重。[①]由此可见，《十六天魔舞》并不可能表现出后者观点所定义的与佛祖相对立的内容。

第三，《元史》卷四十三《顺帝纪六》对《十六天魔舞》所使用的乐器也有记载：“奏乐,又宫女一十一人,练槌髻,勒帕,常服,或用唐帽、窄衫。所奏乐用龙笛、头管、小鼓、筝、琵琶、笙、胡琴、响板、拍板。以宦者长安迭不花管领,遇宫中赞佛,则按舞奏乐。宫官受秘密戒者得入,余不得预。”[②]另外，西藏元萨迦寺壁画有一舞伎图（图2），该舞伎手中所持乐器与《顺帝纪六》中所述《十六天魔舞》中所使用的“胡琴”颇为相似，舞伎右手所拿的琴弓与王克芬《元代敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究》中所临摹的元代敦煌壁画（图5）的道具也具有诸多相似之处，该道具应有可能是与舞伎壁画中相同的胡琴琴弓。这可以说明《十六天魔舞》与壁画所表达的密宗教理是一致的。

第四，王克芬《元代敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究》中所临摹安西榆林4窟（图6）的元代壁画中也出现了《元史》卷四十三《顺帝纪六》中所述的手持“铃杵”的舞伎形象。

第五，吐鲁番出土的回鹘文藏密经典《吉祥轮律曼陀罗》记载了观想“十六位金刚天女”的藏密修持法，经中对十六位天女的特征进行了详细描述。根据敦煌研究院民族宗教文化研究所所长杨富学、王红梅撰写的《回鹘文〈吉祥轮律曼陀罗〉所见十六金刚天女研究》[③]及《回鹘文所见藏密十六佛母考》[④]两文，

---

① 参见孙福何《藏传佛教法器——嘎巴拉碗》，《中国文物报》2012年10月10日。

② (明)宋濂等：《元史》，中华书局1976年版。

③ 杨富学、王红梅：《回鹘文〈吉祥轮律曼陀罗〉所见十六金刚天女研究》，《敦煌研究》2005年第2期。

④ 杨富学、王红梅：《回鹘文所见藏密十六佛母考》，《安多研究》（第一辑），民族出版社2005年版。

图4

图5

图6

黎国韬在《略论金刚天女与天魔舞女》[①]一文中还归纳出了经中十六位金刚天女的名称和主要特征，文中提到："第一位金刚天女是琵琶天女，其主要特征是手持琵琶。"黎国韬这一句论述也可以在《元史》卷四十三《顺帝纪六》中找到相对应的内容，由此可知《十六天魔舞》表演中手持琵琶奏乐的宫女，与琵琶金刚天女的形象是相对应的。虽然《元史》中对此再无更细致的描述，但这至少可以说明天魔舞女与金刚天女所展现的形象、传达的教理是一致的。

第六，黎国韬还说："第二位金刚天女名叫筚篥天女，主要特征是手持筚篥。据前引《元史·顺帝纪六》可知，天魔舞表演中有持'头管'奏乐的宫女，此头管亦即筚篥。据宋人陈旸《乐书》卷一百二十五《序胡部》提到：'后世以觱篥为头管，进之雅部之前，失先王所以立乐之方也。'由于筚（觱）篥这一管乐器位于雅部的前头，故特称之为'头管'，所以天魔舞中持头管奏乐者与筚篥金刚天女恰好存在着对应的关系。"[②]这也同第五条所证一致，足以说明《十六天魔舞》中所存在的舞者形象与藏传佛教教理是相同的。

综上六点对应比较，笔者认为足以支撑《十六天魔舞》是在"金刚舞"的基础上形成与发展、表现莲花生大师收伏魔女使之成为护法之乐舞的观点，同时也可以推断得出《十六天魔舞》与藏传佛教有着相当密切的关系。[③]

（二）流传地域

上文已经证明萌芽时期的《十六天魔舞》与藏传佛教及"金刚舞"密不可分，那么其源流应该同当时藏传佛教在中国的传播路径是大体一致的。大约7世纪时，由于西藏赞普松赞干布的重视与推广，佛教在西藏地区得到传播与发展；在其传播过程当中逐渐与藏地民间苯教相融合，形成了藏传佛教。[④]到8世纪吐蕃王赞普赤松德赞建造桑耶寺时，莲花生大师为调伏恶魔，在所行执仪中率先应用了"金刚

---

① 黎国韬：《略论金刚天女与天魔舞女》，《宗教学研究》2011年第4期。

② 同①。

③ 此处需要说明的是，《十六天魔舞》的历史远不止于此，至少还可以向前追溯到吐蕃时期，在后面的文章中会详加论述。

④ 参见商景桂《中国佛教文化常识》，中山大学出版社2007年版，第6页。

舞”。[①]其后，藏传佛教及“金刚舞”继续向安多（今除玉树地区以外的青海藏区和甘肃、川西北藏区总名）扩散。[②]所以我们可以说《十六天魔舞》在我国是于藏地西域生根发芽的。

另外，如前文所引朱橚《元宫词》，其中有文字对《十六天魔舞》源流描述道：“本是河西参佛曲，把来宫苑席前歌。”正如傅乐淑在《元宫词百章笺注》一书中称：“河西：蒙古人称西夏曰河西，河西犹曰黄河之西也。”《元宫词》中的“河西”在蒙元时期即指西夏故地、黄河以西 。巧妙的是，在河西地区的敦煌莫高窟第465窟内也确实存在藏传佛教密法修持所用坛城以及诸多与《十六天魔舞》相似的壁画。这也极为有力地向我们暗示了《十六天魔舞》是从西域传入的。

（三）审美特征

既然《十六天魔舞》是在藏传佛教“金刚舞”的基础上形成的，那么，萌芽时期的《十六天魔舞》也应该留有相当浓重的藏传佛教舞蹈痕迹，具有与“金刚舞”相似的艺术审美特征，即动态的古拙、动律的顿挫、线条的质朴，其势态磅礴壮观、气氛森严肃穆。

二、鼎盛时期：元代宫廷的《十六天魔舞》

本文所说的鼎盛时期大约是划分在1271—1368年元朝统治时期。历朝历代的文化艺术发展都有一个规律，那就是统治文化决定宫廷文化。元朝统治阶级极其重视和支持藏传佛教，自元世祖忽必烈于1271年建立元朝统治，定都大都（今北京市）起，藏传佛教流入中原，上层喇嘛开始参与掌握中央政权，逐步形成政教合一的局面。当然，元代的统治心态总体上还是比较包容的，这使得《十六天魔舞》随藏传佛教和统治阶级来到中原后，有机会得到前朝遗风的滋养，获得新鲜的血液。该舞在立足藏传佛教文化基础的同时，受到中原舞蹈文化影响，适当吸收与继承中原舞风，最终在动态动律、价值指向等方面，于元代宫廷得到了极大的丰富和发展，称其为鼎盛时期。

（一）动态动律

从《十六天魔舞》相关文字记载和有关壁画当中，似乎可以看到前朝胡旋舞、巾袖舞、柘枝舞的倩影。

1.十六天魔呈舞旋

元人所撰《析津志·岁纪》提道：“……礼毕相君擎玉盏,云和致语昌宫燕,十六天魔呈舞旋。”诗人瞿佑描写元代《十六天魔舞》时说：“教坊不进胡旋女,内廷自试天魔队。”诗人张翥《宫中舞队歌词》形容《十六天魔舞》时则说：“舞心挑转急,——欲空飞。”类似文字把《十六天魔舞》舞女旋转快、急之程度生动地展现在我们面前：她们像花瓣在激流中回旋，像纤草在烈风中翻滚，仿佛飞奔的车轮都没有她

---

① 参见刘建《宗教与舞蹈》，民族出版社2005年版，第324页。

② 参见 http://zcfj.fjnet.com/fjsl/200506/t20050608_11030.htm。

们迅速，急转的气流也甘拜下风，她们左转右旋不知疲倦，千折万周不会停歇。这种急速旋转、节奏鲜明的特点，正是与《胡旋舞》有着异曲同工之妙。可见《十六天魔舞》确实是吸收了唐代就已传入中原的《胡旋舞》中的元素。舞蹈中融入这般旋转，充分继承了中国舞蹈之“圆”——“转”状态的传统，在“圆”的形式表现中，体现了中国古代高度的思想文明积淀，是中国传统文化的身体表征。

2. 十六天魔舞袖长

元人萨都剌《上京杂咏》（其三）云：“凉殿参差翡翠光，朱衣华帽宴亲王。红帘高卷香风起，十六天魔舞袖长。”《元史》卷四十三《顺帝纪六》中也有载：“……合袖天衣、绶带鞋袜……”这里出现了“舞袖长”和“绶带”，一“袖”一“巾”（即“绶带”，长丝带），让我们在元代《十六天魔舞》中清晰地看到了“巾袖舞”的风姿。那飞舞的巾袖，是天魔舞者肢体的延伸，也是情感的滞留，更是意蕴的深化。巾、袖本来就具有飘摇灵动的意象，那么再使之与十六天魔舞女身体相结合运用，巾、袖与舞者的身体就相互影响、相互作用，形成了巾袖、头、肩、胸、胯、膝、足相应异向拧扭（即S线形）的舞姿。这使得舞人巾袖飞扬，浩浩乎如凭虚御风、不知其所止，飘飘乎如轻云出岫、灵动而空寂，熠熠乎如飞虹悬天、深邃而神秘。这样，《十六天魔舞》就在以巾、袖为依托的前提下，提引出舞者身体在空间上的绵延之状、在时间中的流动之感，体现了中国舞蹈线性之美的传统，形成了新的审美意象，完成了更高的艺术创造，这也是《十六天魔舞》能够享有如此盛名的重要原因之一。

3. 十六天魔舞柘枝

杂剧作家朱有燉所撰杂剧《惠禅师三度小桃红》有“十六天魔舞柘枝”的唱词，虽然这些文字形成于明代人笔下，但我们可作如下推论：词中所述“柘枝”，如舞蹈史学家、理论家、北京舞蹈学院袁禾教授所形容的，是一种“刚中见柔、阴阳有致”[①]的舞蹈；我们在诗人杨维桢的《铁崖古乐府》卷十六《习舞》：“十六天魔教已成，背反莲掌苦嫌生……”等诗文中可以看出《十六天魔舞》“柔”和“阴”的成分；通过上文所述该乐舞中渗透有“胡旋舞”元素又可以看出“刚”和“阳”的成分，所以《十六天魔舞》在元代也有可能吸收了《柘枝》的养分。正因如此，《十六天魔舞》既激烈，又轻快，舞人时而踏节有力，时而腰身轻盈柔软似无骨，这使得舞蹈对比强烈，观赏性增强，审美情趣也得到了升华。

4. 西天法曲曼声长

鼎盛时期的《十六天魔舞》在吸收汉族及其他少数民族文化、逐渐丰满的同时，并没有丢掉本质，没有离开藏传佛教文化的积淀。元人叶子奇《草木子》卷三下《杂制篇》记载：“其俗有十六天魔舞,盖以朱缨盛饬美女十六人,为佛菩萨相而舞。”元代张昱《庐陵集》中《辇下曲》有：“西天法曲曼声长,璎珞垂衣称艳妆。大宴殿中歌舞上,华严海会庆君王。”所谓“为佛菩萨相”和“西天法曲”、“华严海会”等与佛教相关的文字描述，皆可传达《十六天魔舞》的宗教艺术特质。可见当时的《十六天魔舞》已然是一个以佛教文化为根基、多民族融合、博采众长、意象鲜明、综合艺术水准甚高的舞蹈艺术作品了。

---

① 袁禾：《中国古代舞蹈史教程》，上海音乐出版社2004年版，第106页。

（二）价值指向

中国古代舞蹈的价值指向远不止最基本的娱乐功能，诸多文典古籍中有文字指出，比乐舞的音律声容、动态动律等形式更为重要的是它们所代表的文化内涵，即它们所象征的“意”，如《礼记·乐记》中提到：“黄钟大吕，弦歌干扬也，乐之末节也。”我国古代乐舞中，多体现为根据“意”的要求设计动态、动律这些属于“象”的因素，从而达到“立象以尽意”。元代《十六天魔舞》正是弘扬了以“象”显“意”这一传统。

1.舞以礼佛祖

如前文，种种文字记载表明《十六天魔舞》与藏传佛教密切相关，而与其舞者所呈现舞姿相关的壁画、雕像等也大量存在于藏传佛教修持佛法的寺院、洞窟中。《十六天魔舞》礼佛赞佛之用毋庸置疑，兹不赘述。

2.舞以象功德

《十六天魔舞》除在宗教祭祀时作参佛之用外，似乎也在其他场合演出，并以该舞多民族融合之特点，象征四方归附、军民相亲的盛景。本文仅就《十六天魔舞》可能曾在《说法队》中演出的推想作出论证：

《元史·礼乐志》的乐队部分，关于《说法队》第七队的记载为：“次七队，乐工十有六人，冠五福冠，服锦绣衣，龙笛六、觱篥六、杖鼓四，与前大乐合奏《金字西番经》之曲。”

《学津讨原》描述《十六天魔舞》道：“以宫女十六人首垂发数辫，戴象牙冠，身披缨络，大红销金长短裙袄，云裙合袖，天衣绶带鞋袜，唱《金字经》，舞《燕儿舞》，名《十六天魔舞》。又有美女百人，亦皆缨络，各执加已刺股般之器，内一人执铃奏乐，又宫女十一人练捶髻勒帕常服，或用唐帽窄衫，所秦乐器用龙笛、头管、小管、筝、琵琶、笙、胡琴、响板、拍板，以宦者长安不花领之。”①

如上两则文字可以看到《十六天魔舞》与《说法队》的相同之处：音乐相同，皆为《金字经》；人数相同，皆为十六人；头饰相似，皆戴佛冠；乐器也有相同，皆用龙笛、觱篥（即头管）；服装与其他诸队相似，皆为销金衣等。另外，据学者推测，《说法队》不仅用于宴享娱乐，还与佛事有关，而《十六天魔舞》的佛教因素也十分浓重。虽然《说法队》中第七队的十六名表演者在相关记载中被称为“乐工”，但也不能排除其相关表演是在《十六天魔舞》的基础上稍加演变，边奏乐边舞蹈，或将乐器作为道具执器而舞的可能。

三、衰落时期：元朝灭亡后的《十六天魔舞》

1368年元朝灭亡，《十六天魔舞》随元惠宗一起北去塞上,有关该舞的记载也越来越少， 正如诗人宋呐所写：“毡车尽载天魔去，唯有莺衔御苑花。”《十六天魔舞》逐渐失去主导地位，走向衰落，直至失

---

①（清）张海鹏：《学津讨原》，广陵书社2008年版。

传。至此，元退明立，朝代更迭，《十六天魔舞》也开始了它的衰落时期。

（一）衰落原因

《十六天魔舞》在元代广为流传，艺术造诣极高，最终却落得逐渐衰落并且失传，这不是没有原因的。

1.艺术自身

首先，从艺术自身的角度来讲，元顺帝统治末期，腐败成风、统治者贪图享乐，用《十六天魔舞》礼佛为名，淫乐为真，据《元史·哈麻传》载："于是帝日从事于其法，广取女妇，惟淫戏是乐。又选采女为十六天魔舞。八郎者，帝诸弟，与其所谓倚纳者，皆在帝前，相与亵狎，甚至男女裸处，君臣宣淫，而群僧出入禁中，无所禁止，丑声秽行，著闻于外。"上行下效，《十六天魔舞》受到世俗文化影响，艺术水准逐渐下降，后来甚至被视为"凭谁为问天魔女，唱得陈宫玉树声"的亡国之音。

2.政治因素

其次，从政治对艺术的影响来讲，元朝灭亡，政权更迭，明太祖考虑到元代藏传佛教势力之盛，"特申禁令,不准传授密教"[①]。因而与藏传密教相关的《十六天魔舞》的发展必然也会受到阻碍。加之该舞在元代主要传播于以王室为主的上层社会，并未在民间建立起特别牢固的社会基础，所以失去统治阶级的支持，便逐渐衰落并失传了。

（二）元亡后的《十六天魔舞》

其实元朝灭亡之后，《十六天魔舞》偶尔还会出现。

1. 明代杂剧、诗歌

如明藩王朱有燉所撰杂剧《惠禅师三度小桃红》的第一折和第四折都提到了天魔舞,内容大致如下：飞仙会中，二圣迷失正道，化身为刘员外、小桃红。惠禅师就让十六天魔女表演舞蹈以启示他们，刘员外、小桃红看了舞蹈后，忆起当日往事，恍然大悟，了却尘缘，重返天庭。[②]

明人郑真的《龙舟戏水曲》写道："三千粉黛出歌舞，星裙霞帔风飘飘。大业官家拥銮辂，香爇沉檀蔼烟雾。……天魔舞罢翠华奔，高柳斜阳映秋水。"另一位明代诗人杨基的《寄杨铁厓》中也有关于《十六天魔舞》的诗句："……老来诗句疏狂甚，乱后文章感慨多。长笛参差吹海风，小琼杨柳舞天魔……"还有明人史鉴《西村集》卷四的《浪淘沙——观天魔舞》词一阕描述道："璎珞五花冠，云鬓鬖鬖。霞衣缥带缀琅玕，玲舌轻弹天乐响，人在云端。弓样转弯弯，左右回盘。镜光如月照孤鸾，天女散花穿队子，环珮珊珊。"这些文字无疑为《十六天魔舞》在明代的存在提供了有力的证据。

2. 清代诗歌、壁画

清代时，乾隆写下了《过蒙古诸部落》一诗，诗中写道："小儿五岁会骑驼，乳饼为粮乐则那。忽

---

① 黄忏华居士：《佛教各宗大意——密宗大意》，江苏广陵书社2009年版。

②（明）朱有燉：《惠禅师三度小桃红》一卷，明永乐宣德正统年间（1403—1424）刻本。

落轻莎翻得意，揶揄学父舞天魔。”另外，西藏罗布林卡仍存有壁画酷似十六天魔舞女。[①]18世纪40年代，罗布林卡还是一片野兽出没，杂草、矮柳丛生的荒地。由于七世达赖格桑嘉措在哲蚌寺学经期间，时常到此自行搭帐消夏，了解情况后，当时的清朝驻藏大臣下令在泉水附近搭设一些帐篷，供达赖小憩与诵经之用，这就是罗布林卡最早的缘起。[②]由此便知该壁画最早应为清代或清代以后世人所作，也就是说《十六天魔舞》在清代仍有存在，也在继续传承。目前看来，清代的诗词和壁画就是可以找到的有关《十六天魔舞》的最后记录了。

衰落时期的《十六天魔舞》宗教性质逐渐被淡化，有些已经失去了藏传佛教根基，改变了本质，从萌芽时期的礼佛赞佛沦为了娱己娱人娱乐统治者的舞蹈。然而，是否还有从前的《十六天魔舞》被保存下来，实已无从考证，这也是需要舞蹈史论研究人员不断努力探索的方向。

结语

本文只是对《十六天魔舞》学习与探索的开端，它的历史渊源、文化内涵远不止此。我国舞蹈文化遗产是极其丰富的，对中华传统舞蹈进行挖掘与保护也是舞蹈研究者的使命；然而，舞蹈不同于书法、绘画、雕塑等其他静态的艺术形式，它的存在必须依附于人身体的运动。舞蹈的这一基本特性不仅要求研究人员参考不同时期的文化历史背景，对相关古籍、壁画、雕塑以及出土文物进行研究，更要结合当代科学知识，系统地对传统舞蹈进行复现、仿创，使舞蹈遗产从文字、文物的局限中回归舞蹈本体，最终以舞蹈的肢体表演再现中国传统舞蹈的审美历程。

这样的工作道路艰难、坎坷无数，中华文化的弘扬现阶段缺乏干货硬货，尤其是舞蹈领域。中国经济的迅猛发展没有文化软实力的稳固根基支持确实不是长久之计。中华文化悠久绵长，各民族的舞蹈文化也曾盛世繁荣。舞蹈是一个民族精神的象征，通过舞蹈，可以将一个民族的历史与文化展现无遗。那么，在如今这个貌似正在被高科技侵吞的时代，就让我们共同努力，为中国舞蹈文化遗产的挖掘与保护工作献出一份力量吧！

---

① 参见董锡玖《中国舞蹈通史·宋辽西夏金元卷》，上海音乐出版社2010年版，第8页图。

② 百度百科·罗布林卡，http://baike.baidu.com/view/21796.htm。

敦煌乐舞的其他研究

敦煌乐舞：文化人类学、神经心理学以及音乐舞蹈治疗之形势

［德］Wolfgang Mastnak

自从发现了敦煌壁画和文书，这个文化瑰宝已经被从音乐学、历史、宗教和神学等方面做了大量研究。然而，这其中似乎还有些非常重要的预防学和治疗学的潜力，这种潜力可以重要地为中国真正的音乐舞蹈治疗做出贡献，以及在世界意义范围内丰富与艺术相关的治疗方法和途径。本文旨在指出大量契机，可以显示出一条通往新的临床实践和文化意义上的身心预防之路。

跨学科研究的要求

当今基于跨学科研究的音乐舞蹈治疗已在临床医学有了很好的发展。它被认为是与经典医学学科，如心血管学或肿瘤学，以及被精确阐释的心理学流派，比如深度心理学、认知行为心理学或人本主义心理学的方式一样科学的方式。因此，现代音乐及舞蹈治疗是建立在临床（医学）现象主义和经验主义病理学基础了做出的研究。它包含了生理学和心理学的方法，并且可以从文化、人类学、心理学和医学的整体环境中被领会。这种高要求特别对于与艺术相关的治疗的发展非常重要。

另一方面我们需要看到敦煌乐舞作为一种高度完整的文化现象涉及文化传统、跨宗教特征、艺术和音乐的精华、精神层面上人性的神秘。因此，敦煌乐舞的发展会引领一个巨大的、完整的以及跨学科领域就需要不同领域的专家的深层合作。

精神病背景下的飞天以及病理性错觉

敦煌乐舞中最著名的角色之一飞天，这些代表云和水的舞蹈的女神，与佛教和印度教的神话息息相关。然而，在国际背景中，我们认为水的不同形式在其他宗教中也非常重要。例如在基督教，在洗礼仪式中，水代表了生命的本质。在一些《圣经》故事里，云充当了去往天堂的交通工具。我们需要理解，水的不同的精神形式是一种非常强烈的生命的人文象征，以及作为生命另一种形式的本质。

然而，云和水至少在西方有很重要的医学意义。一方面我们觉得云之于非理性世界是精神障碍，特别是精神分裂症的标志。这些神秘的领域可能会成为对病人来说非常重要的，通向他们幻觉的空间，并且发现创伤真正的本质以及病理学背景。这不仅仅是幻想：如此的开放的审美空间可能会变成自我发现和实现个人身份和生活的基本手段。另一方面，水和云可以被认为是自我毁灭性病人的标志，那些想要逃离这个世界的、想要放弃生命和寻求新的生活空间的人。在那里，他们被允许也可以以自己的个性生活着。

因此，这就是飞天之舞对于治疗具有重要的意义。病人可以找到一个飞的艺术形态，这个形态能让

他们实践和经历他们的心理现实。这不仅是病理学和失调的层面的，而且是一条真正的通向自我表达以及深层的之于行为、创造力、精神和身份之间的联系。我们可以假设，飞天影响下的舞蹈积极的实践和艺术发展可以成就自我发现和治疗目的的高效手段。

在这样的背景下，我们需要指出非常重要的心理的、艺术的和治疗的革新。在与艺术相关的治疗，即音乐和舞蹈治疗中，我们假设转型过程帮助确认内心生活的特点，去结合人的性格中所被分离的那部分、生活经验以及去应对成为病理学自然创伤。两者都涉及了生活经验和人类感官发现的基本性格以及爱、欲望、要求、绝望、孤独、隔阂等的艺术化的表现。这都被认为在治疗学、预防学和个人发展上具有重要意义。

螺旋式的活动作为发展的起源

在现代敦煌舞蹈艺术的表演中，我们经常能找到非对称性、螺旋式的动作，不仅是乐队的变奏的舞蹈。这些元素在很多舞蹈以及舞蹈般的表达中也常能找到，如印度的湿婆舞、中亚的巴克塞（Bakse）或维也纳的华尔兹。根据奥地利传统，最后不仅仅被认为是舞蹈形式，这更包含了维也纳时期的特点、态度、生活形态。

另一方面，这些运动在治疗意义上变得越来越重要。当费登奎斯传奇般地发现了与年幼的孩子的自然动作相似的运动，并且认为这些运动属于我们基因的“生命的保留曲目”。但是仍然，以上所提及的其他舞蹈，包含课治疗的特点。巴克塞（Bakse）舞蹈在源于中亚和土耳其以及阿拉伯国家的所谓“古代东方音乐治疗”中起到了重要作用。这些舞蹈在形式、解剖学意义上的动作、在治疗和文化的表达上有着很大区别。这些区别需要被作为带有预防和治疗潜质的人类基因的原型被发现。这些运动看起来似乎在表达一个生命发展的精髓：向上且不规则的循环运动。

莫高、月牙和治疗过程中的象征

这些观点把我们引入艺术治疗中象征的整体重要性。依据西方理论，象征和符号是有很大区别的。符号有清晰和确切的意思，而象征需要解释，需要个人发现的形式，需要去体会它对于个人生活更深的意义。这就是说它是最神奇和不可思议的与艺术相关的治疗：艺术象征指向生活的关键点，并且同时包含了他们的自然属性。一个象征不仅仅是编纂，它帮助我们用通过艺术的表达的实现，用具体的方式感受生活的本质。

在此背景下，敦煌乐舞可以用深层心理学、心理剧和声音情景即兴治疗的观点来解释。例如舞剧《大梦敦煌》，讲述了一个莫高与将军之女月牙的爱情，受到了将军阻碍。最后为了爱情弃之于热血和火焰，并为此牺牲的故事。这类主题在其他文化中也同样存在，例如安徒生童话中海的女儿、莫扎特的魔笛等。诸如此类的童话及戏剧表现了人类的信仰，反射了具体的人类生活，使得人们对自己的过去或

者现在进行反思。如果此类经历无法得到控制而造成了创伤，这样的故事对治疗中的再体验、再领悟便是一个好的方案。我们认为在敦煌乐舞中，有很多潜在的此类典型手段。

千手观音和群体自我

在敦煌乐舞中，不仅千手观音的角色举足轻重，不仅是在敦煌文化中的群舞具有高审美说服力，千手观音是一个强有力的帮助的象征。

在临床背景中，这种集体舞的表演有更远的特别诊疗观点：这可以仅被看作一个组的病人化成一个有着相互协调运动的整体。例如有着交际障碍、交际恐惧或者不同类型的孤独症的人可以集合在一个艺术指导方针的框架里。这个舞蹈表演担当了社会经验和训练的安全空间的作用，结果可以被欣赏为艺术上的吸引以及个人可以在社会环境里找到其角色：保持个体独立并且又从属于群组。

我们也从敦煌乐舞的其他艺术象征中获利。从精神病学的观点来说，比如反弹琵琶可以看作人格分裂或是趋于隐藏自己的真实性格。群舞中流动的不同形式的缎带和线条可以是一个生命流动或者代表聚散人际交流的动态。

人类起源深层审美观点的理论

人类起源深层审美观点初始于文化人类学和治疗学对敦煌乐舞的研究。这个新的文化心理学术语指出审美层面不仅是人性表层的，而是人类本质的特点。它被理解为一种非常深层的综合的感觉，这种感觉可以使流动平衡以及人的精神系统均衡。

在此观点上，我们认为对于美的即时体验是与内在平衡与和谐的一种巧合。虽然这种观点在世界范围内很多古老的文化中都能找到，但是现代治疗学和现代临床心理学和身心医学却极少涉及此观点。在此意义上，美不仅被理解为我们给予物体的属性，而是可以使我们感到和谐的，艺术与自身间的散发出来的相互影响的体验。

由很多临床经验和例子中，我们意识到这些谜一般神秘的、美的治疗功能的体验。反之，在构建主义艺术中我们辩护道，美可以被理解为在艺术和个人之间的内在的联系的活动，这些遵照了自然原则以及整体和谐中的个人情形。如果这个理论成立，我们会需要更多深层次的研究去发现艺术、审美、身心和谐和治疗潜能之间的联系。如此，我们支持敦煌乐舞和艺术在治疗层面上有着很大潜能。

敦煌乐舞治疗的决定性维度

根据跨学科考虑，我们进一步假设敦煌乐舞治疗的潜力基于六个关键点：敦煌乐舞中通过积极或消极的体验治疗精神创伤；恢复身心和谐及平衡；摆脱强迫认知或者行为的循环；再生生命动力的原理；

在和谐及身心美丽平衡的生活里，恢复作为自然人的和谐的原理。

1.对待心理创伤：创伤性生活事件能引起精神病理学的反应。根据“深层心理音乐舞蹈治疗学”，通过创造性或美感性程序，可以帮助病人对待这些潜意识伤害并使其症状消失。

2.恢复身心平衡：有些音乐舞蹈治疗学派强调音乐与舞蹈之间的和谐能帮助恢复身心平衡。

3.摆脱强迫性循环：精神障碍通常形成病理学循环（比如强迫症、强迫症人格障碍）。音乐舞蹈的潜能可以帮助人摆脱这个循环。

4.生命动力原则：音乐舞蹈作为一种生命的创造原则，所以也具备治疗能力。

5.通过美来治疗：根据临床美学，美也作为一种治疗动因。

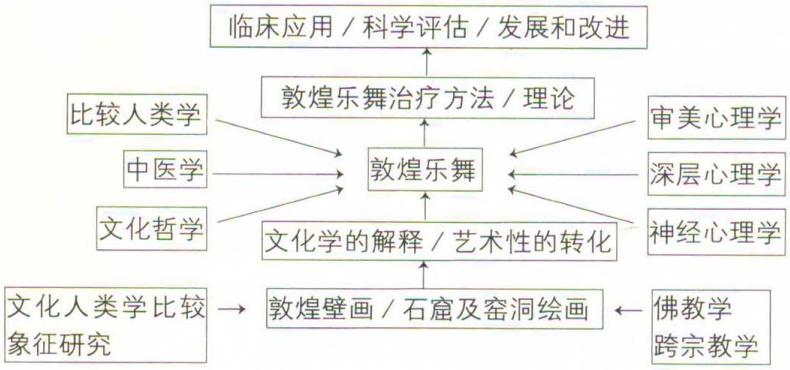
6.宇宙身心和谐：根据形而上学，音乐舞蹈能将宇宙和谐与身心和谐相协调。

神经心理学观点

神经科学以及特别是神经心理学已经成为了临床和心理科学的主导领域。虽然我们赞成这个特权领域，相反，我们认为特别是在跨学科视角，事物朝着真实的自然的人性汇集优点，特别是在新的临床途径，这个对以下几点是有意义的：

我们越多发现我们大脑的功能就越了解它是一个高度综合的和具有整体机制的一个器官。或许我们甚至需要谨慎地用“机制”这个术语。我们面对的工作原理或许与此机制极其不同。然而，这极度复杂和可塑，反射出惊人准确的艺术形象。根据现代神经心理学，我们不能将身体运动从综合感觉或认知的自我意向从情绪失调中分离出来。我们越多发现这个原理，越可以看到这个深刻的、神秘的生命的本质位于我们“灵魂”的中央，它产生我们所知道的形象：行为、认知、能力、习惯……科学仍旧远不能解释这些相互的依赖。然而，艺术似乎越来越不仅是“为了消遣的美好的活动”，而是作为人的本质的补充和副本。在现代跨学科的基础上，与艺术相关的治疗越来越被标注了重要的临床意义。敦煌乐舞也需要视之为使命。

敦煌乐舞可能成为一种音乐舞蹈治疗的中国学派吗？



敦煌乐舞艺术研究的文献计量学分析

景月亲

在中国西北地区，有一座闻名世界的艺术宝库——敦煌石窟，敦煌乐舞艺术即是这座民族艺术宝库中绚丽璀璨的明珠。20世纪初，以敦煌藏经洞发现为标志而诞生的敦煌学，经过百年来的探索和研究，已经成为公认的世界显学。敦煌乐舞艺术的研究便是其中极具特色的重要组成部分。敦煌壁画中题材广泛、形式多样、技艺精湛的乐舞图像资料，藏经洞里古老的乐谱、舞谱以及其他有关的乐舞史料，为研究中国古代音乐舞蹈提供了重要的依据。

对敦煌壁画乐舞以及敦煌遗书中乐舞史料的研究，最早始于20世纪30年代，代表人物有日本学者岸边成雄、林谦三、平出久雄及中国学者任二北、饶宗颐等。国内此领域较大范围的研究则始于新中国成立以后[①]。从此，敦煌乐舞研究在国内逐步兴起，成果相继涌现。为系统展示60多年来敦煌乐舞研究的成果，本文运用文献计量法和内容分析法，对相关的论著资料进行全面的梳理和分析，以期对今后的继续研究和乐舞艺术实践提供参考。

一、数据来源与研究方法

（一）数据来源

本文选取西安音乐学院图书馆自建的《西北民族音乐学术资源数据库》[②]（以下简称《西北库》）中“敦煌乐舞研究”专题类目资料作为研究对象。

数据库是数字时代文献信息检索与利用的工具。《西北库》作为西安音乐学院院级科研项目的重要成果，其建设主要围绕西北民族音乐研究，将相关主题的报纸、期刊、年鉴、会议文献以及硕士/博士学位论文、图书、网络文献等进行广泛搜集、科学标引、系统整合，最终形成具有多种检索途径，集检索查询、全文浏览、文件下载功能于一体的专题性学术资源数据库。《西北库》所收集的内容，来源于CNKI、馆藏和网络资源，且更新及时，尽可能做到反映最新的学术动态，因而可以作为数据源进行文献计量学分析。

基于《西北库》平台，本文共获得各类型敦煌乐舞艺术研究资料 627 篇（部），同时形成《敦煌乐舞艺术研究资料索引》一部（见附录）。

---

① 庄壮:《敦煌音乐舞蹈研究的成果与发展趋势》，《人民音乐》1997年第2期；陈应时：《敦煌乐谱研究五十五年》，《传统文化与现代化》1993年第5期。

② 西安音乐学院图书馆：《西北民族音乐学术资源数据库》[DB/OL],http://218.195.11.195:8082/Nwnm/。

（二）数据处理

上述 627 篇（部）文献，滤掉会议报道（综述）、访谈类、相关综合类；同时，对于一篇论文在两种期刊同时发表或在会议文集和某一期刊同时发表的按一篇计算；连载的论文也按一篇计算，最终获得相关度较高的研究论著 554 篇（部）（筛选过程因采取人工操作方式，不排除有个别误差现象）。

二、数据分析

（一）论著时序分布

表1 论著发表/出版时间分布统计（单位：篇/部）

时间	1950—1959	1960—1969	1970—1979	1980—1989	1990—1999	2000—2009	2010—2013（1—7月）	合计
数量	6	5	3	155	167	148	70	554
比例	1.08%	0.90%	0.54%	27.98%	30.14%	26.72%	12.64%	100%

大量研究证明，文献数量随时间变化的关系，可以大致揭示科学发展的某些特点和规律，因此，衡量一门科学发展的重要参数指标就是科学专业论著数量的变化[①]（见表1）。

表 1 表明，处于敦煌乐舞研究起步阶段的20世纪50年代，有 6 篇（部）论著问世。除了一部译作[②]外，其他5 篇（部）是来自王重民、任二北、阴法鲁、蓝玉崧等人的敦煌曲与壁画乐舞研究，这些重量级人物的开创性工作和研究奠定了我国敦煌乐舞艺术研究的良好开端。步入六七十年代，由于众所周知的原因，敦煌乐舞研究处于停滞阶段，仅有的成果多来自日本和中国香港的学者。80年代以来，敦煌乐舞艺术迎来了前所未有的研究热潮，论著数量陡然间直线上升，成果大量涌现。但是，表1中的数据也同时显示出，2000年之后热潮渐渐退去，研究归于理性；从2010年以后的发展趋势看，研究似乎会有所回温。

（二）论著文献类型分布

表2 论著文献类型分布统计（单位：篇/部）

文献类型	图书类	期刊类	报纸类	会议类	年鉴类	博硕论文	合计
文献数量	43	472	10	8	5	16	554
比例	7.76%	85.20%	1.81%	1.44%	0.90%	2.89%	100%

1. 基本情况分析

论著类型的分布情况，可以大致反映出科学的发展状况，论著所属类型的多少或范围，也可以相对

① 邱均平：《信息计量学》，武汉大学出版社2007年版。

② ［日］林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版。

反映一门学科的成长以及学术影响力（见表2）。

表2表明，期刊类成果最多，占到85%之强，这符合一般科学发展的基本规律。期刊最突出的特点是出版周期短、发表成果快、反映动向及时、影响面广[①]，是深受科研人员重视的一种文献类型。因此，一般最新科研成果的面世多倾向选择期刊文献，敦煌乐舞研究也不例外。如果科研成果篇幅不大，一些科研人员也会选择在出版周期更短的报纸文献上发表，这一点在敦煌乐舞研究领域也有所体现。

图书类文献包括专著、文集、教科书、资料汇编等，总量虽不太多，但也足以说明半个多世纪以来敦煌乐舞研究所取得的成就。会议文献反映的是在学术会议上提交的论文或报告。《西北库》平台反映出，仅有的8篇论文（集）出自“中国俗文化研究国际学术研讨会”、“中国音乐国际研讨会”、“2005年东亚古谱国际学术研讨会”、“庆贺饶宗颐先生95华诞敦煌学国际学术研讨会”、“汉唐音乐史首届国际研讨会”等，暂无专门的以“敦煌乐舞艺术”研究为专题而召开的研讨会，因此数量上暂无突破。年鉴是一种按年度出版、汇集一年内有关方面或各个方面重要事实和统计资料的参考工具书。平台显示1983—1998年间，有《中国文艺年鉴》、《中国年鉴》、《苏州年鉴》、《中国音乐年鉴》共5次出现过相关的敦煌曲谱及译解方面的文论，显示了一定的学术影响力。

博硕论文有16篇，其中博士论文4篇，硕士论文12篇；分布时间是2003—2012年间。博硕论文的出现，显示出敦煌乐舞艺术的研究已经从一般的专业研究阶段走向了高层人才培养教育阶段，是一个十分可喜的现象。但应该看到，培养单位多来自综合大学、师范大学，目前艺术单位参与的仅有上海戏剧学院和中国艺术研究院两家。

2. 论文期刊分布

表3 刊发5篇以上论文的期刊分布统计（单位：篇/部）

期刊名称	《敦煌研究》	《交响》	《中国音乐》	《音乐艺术》	《音乐研究》	《星海音乐学院学报》	《新疆艺术》
发文数量（篇）	65	36	31	29	20	18	13
期刊名称	《人民音乐》	《西北师范大学学报》	《敦煌学辑刊》	《中国音乐学》	《文艺研究》	《北京舞蹈学院学报》	《舞蹈》
发文数量（篇）	13	11	10	8	8	8	8
期刊名称	《阳关》	《乐器》	《黄钟》	《丝绸之路》	《文献》	合计	19种
发文数量（篇）	8	8	5	5	5		309篇

① 郭小林、胡杨吉：《音乐文献学与音乐文献检索》，四川文艺出版社2002年版。

前文提到在各类型论著成果中，期刊论文数量最多。根据研究，对某一领域研究论文的期刊分布情况进行统计分析，不仅可以确定该领域的核心期刊，为图书资料部门期刊采访和管理提供依据、为读者提供指导，还可以了解各刊物的办刊特色，为刊物的健康发展提供参考（见表3）。

表3s显示的是刊发敦煌乐舞研究论文5篇以上的期刊，共19种发文309篇。虽然以上期刊种数占全部种数的15%左右，发文量却占到56%之强，因此这些期刊可以看作是敦煌乐舞艺术研究的“核心期刊”。《敦煌研究》作为刊发敦煌学研究成果的专门期刊，发文高居榜首当属意料之中；紧随其后的《交响》、《中国音乐》、《音乐艺术》也发文较为集中，体现了一定的凝聚力，也彰显出音乐高校学报办刊的学术特色。

从刊物所在的地域来看，西北地区占了7种，显示了地处西北一隅的“敦煌乐舞艺术”的地域文化特色。北京地区占到9种，且多为各专业领域的核心期刊，也显示出作为敦煌学重要组成部分之敦煌乐舞艺术研究的广泛的学术影响力。

（三）论著作者及研究机构分布

表4 发文 5 篇（部）以上的论著作者分布统计 （单位：篇/部）

作者单位	敦煌研究院				甘肃敦煌艺术剧院	甘肃音协	兰州大学
作者姓名	庄壮	郑汝中	王克芬（兼职）	姜伯勤（兼职）	席臻贯	高德祥	牛龙菲
发文数量	29	19	8	5	31	18	6
作者单位	上海音乐学院					上海艺术研究所	不详
作者姓名	陈应时	叶栋	赵维平	应有勤	金建民	庄永平	郝毅
发文数量	40	8	5	6	5	29	8
作者单位	中国音乐学院	北京大学	中国艺术研究院	乐山师院	贵州音协	香港中文大学	日本
作者姓名	何昌林	阴法鲁	董锡玖	刘传启	石应宽	饶宗颐	林谦三
发文数量	12	5	5	5	5	19	8

论著作者及所在研究机构的发文量，是衡量作者及机构学术水平和科研能力的重要指标（见表4）。通过该指标，可以了解某一学科的核心作者，确定该学科的学术领军机构和领军人物[①]。

① 邱均平：《信息计量学》，武汉大学出版社2007年版。

表4显示的是发文5篇（部）以上的作者及其所在机构与发文量统计情况。统计表明，共有来自14个机构的21位作者，其个人发文量均在5篇（部）以上。位居前五位的是陈应时、席臻贯（已故）、庄壮、庄永平、饶宗颐，是名副其实的核心作者和领军人物。敦煌研究院、上海音乐学院已形成以表中人物为代表的专业学术团队，这两家单位也由于研究人员集中、研究成果较多而成为敦煌乐舞研究的核心机构。从作者所在研究机构的地域来看，多集中在西北、上海和北京地区。从整体来看，敦煌乐舞艺术的研究人员除了大陆地区外，也有来自我国香港以及日本、英国、澳大利亚的学者积极参与其中。

（四）论著内容分布

表5 论著内容分类统计（单位：篇/部）

类目	敦煌音乐文献研究（293）				
	敦煌曲谱	敦煌舞谱	敦煌曲子词	相关敦煌文献	/
数量	185	28	46	34	/
类目	敦煌壁画乐舞资料研究（154）				
	壁画乐舞	壁画乐伎	壁画舞伎	壁画乐器	壁画经变乐队
数量	48	14	16	72	4
类目	敦煌舞研究	综合研究	/	合计	554
数量	75	32	/		

研究表明，应用内容分析法对文献主题内容进行剖析，有助于了解该研究领域的基本特点和重点内容，系统、客观地把握其研究动向和发展趋势[①]。

通过对数据资料进行系统梳理和全面分析研究，将其划分为“敦煌音乐文献研究”、“敦煌壁画乐舞资料研究”、“敦煌舞研究”以及“综合研究”四个大类。其中，根据文献内容情况，“敦煌音乐文献研究”又细分为“敦煌曲谱”、“敦煌舞谱”、“敦煌曲子词”、“相关敦煌文献”研究四个小类目；“敦煌壁画乐舞资料研究”细分为“壁画乐舞”、“壁画乐伎”、“壁画舞伎”、“壁画乐器”、“壁画经变乐队” 研究五个小类目（见表5）。

表5显示，“敦煌音乐文献研究”的论著成果共计293篇（部），其中关于“敦煌曲谱”研究的成果最多，占到63%；“敦煌舞谱”研究仍有待加强。“敦煌壁画乐舞资料研究”部分论著成果共有154篇（部），其中“壁画乐舞”、“壁画乐器”研究成果较多；“壁画乐伎”、“壁画舞伎”、“壁画经变乐队”研究部分成果明显偏少，需要研究人员继续关注。此外，综合性基础研究部分，专著类成果数量有限，整体上仍有增长空间。

① 邱均平、邹菲：《关于内容分析法的研究》，《中国图书馆学报》2004年第2期。

三、研究热点分析

研究热点是一个时期某一研究领域备受关注的研究主题或研究重点。通过表5以及资料分析，可以初步归纳出敦煌乐舞艺术研究领域的几个热点。

（一） 敦煌曲谱研究

从《西北库》平台资料来看，敦煌曲谱的研究，是敦煌乐舞文献研究领域中最为活跃、最受关注、成果最多、争议颇多、参与人数也明显最多的热点问题。

最早研究《敦煌乐谱》的是日本学者林谦三、平出久雄及中国学者任二北、饶宗颐等人，“他们率先举起破译、解读的大旗”[①]，启动了敦煌曲谱的译解和研究工作。步入20世纪80年代，上海音乐学院的叶栋发表了《敦煌曲谱研究》和25首译谱[②]。似乎是“一石激起千层浪”，掀起了随后出现的破译解读敦煌曲谱的热潮。一时间，学人热情参与，成果不断涌现。其间，学术争议也未曾间断。从成果形式看，论文居多，图书偏少；从时间看，20世纪80—90年代成果最多，2000年之后，数量回落。从作者分析，叶栋、席臻贯、陈应时、庄永平、何昌林以及饶宗颐等人成果多而集中，堪称敦煌曲谱研究领域的代表性人物。

（二）敦煌壁画乐舞研究

对敦煌壁画乐舞图像资料的研究是仅次于敦煌曲谱研究的又一热点问题。该领域研究最早的是日本学者岸边成雄，他完成于20世纪30年代的论文《出现在敦煌壁画音乐资料——尤其与河西地方音乐的关系》，首次将敦煌壁画音乐公布于世[③]。而此领域我国学者的研究是从新中国成立以后才开始的。早期著名的有阴法鲁、蓝玉崧先生，“他们是敦煌壁画乐舞研究之先锋，对于敦煌壁画乐舞的研究起到了推动作用”[④]。“文革”以后，特别是改革开放以来，敦煌壁画乐舞的研究出现了可喜的局面。不仅参与研究的人员增多，而且研究的内容、范围及其深度、广度方面较前均有超越。与此同时，敦煌研究院成立了专门的“敦煌音乐舞蹈研究室”，对敦煌乐舞艺术研究发挥了积极推动作用[⑤]。这一时期该研究领域的代表性人物有庄壮、郑汝中、高德祥、王克芬、董锡玖、高金荣等，这些学人对敦煌乐舞研究产生了巨大的影响，其研究关注的方向在原有基础上也有新的突破。

---

① 庄壮:《敦煌音乐舞蹈研究的成果与发展趋势》，《人民音乐》1997年第2期；陈应时：《敦煌乐谱研究五十五年》，《传统文化与现代化》1993年第5期。

② 叶栋：《敦煌曲谱研究》(1—2)，《音乐艺术》1982年第1、2期。

③ 庄壮:《敦煌音乐舞蹈研究的成果与发展趋势》，《人民音乐》1997年第2期。

④ 同③。

⑤ 庄壮：《敦煌乐舞的研究、实践与发展问题》，《新疆艺术》1996年第5期。

（三）敦煌乐舞的应用研究

在资料梳理过程中，我们发现，专家学者在对丰富的敦煌音乐文献资料和壁画乐舞资料进行广泛深入研究的基础上，也开始探索敦煌乐舞艺术的应用实践问题，“古为今用”成为敦煌乐舞研究中又一新增热点。例如，根据敦煌壁画舞蹈风格而创作演出的舞剧《丝路花雨》，从面世以来，在国内外、业内外影响之巨大，直接催生了一个新的中国古典舞流派——敦煌舞蹈流派，敦煌舞的实践、研究、教育教学从此展开。关于这一点，从表5“敦煌舞研究”栏目较为可观的论著成果数量中也颇能说明问题。又如，对敦煌壁画各类乐器图像的研究，不但产出了大量的学术成果，丰富了音乐图像学的内容，而且复制出了系列敦煌壁画乐器，使千年“绝响”重奏新曲。再如，译解“天书”般的《敦煌曲谱》并搬上舞台演奏，一台台《敦煌古乐》给了今人多少惊喜！……诸如此类的应用探索研究，衔“古”接“今”、从“静”到“动”、从“无声”到“有声”，使敦煌乐舞艺术撩开了神秘的面纱，走进了普通大众。诚如庄壮先生所言：它们对于弘扬敦煌乐舞艺术，宣传敦煌乐舞艺术，拓宽敦煌乐舞艺术研究的领域起到了重要作用。[①]

结语

本文结合文献计量法与内容分析法，对敦煌乐舞艺术研究的论著成果进行了发文时序分布、文献类型分布、论文期刊分布、作者及研究机构分布、研究内容分布等方面的全面分析。总体看来，敦煌乐舞艺术研究比较活跃，整体呈良性发展态势。研究的内容广泛，广度深度多有拓展，且有多个热点出现。研究成果丰富，论著几乎覆盖各种传统文献类型。其中期刊部分已形成稳定的核心发文机构。参与研究人员队伍不断壮大，来自综合高校、音乐舞蹈院校、研究院（所）等机构的专家学人构成了一支稳定的研究团队，推动着敦煌乐舞艺术研究稳步发展。

但是也应该看到敦煌乐舞艺术的重量级研究成果仍稍显不足。除了个别热点，一些分支研究的批量性成果还远未出现。因此，建议有关机构可以采取定期或不定期地举办以“敦煌乐舞艺术”为主题的研讨会，或在有关核心刊物上开辟论坛专栏等措施，加强广泛的学术交流与合作，促进敦煌乐舞艺术研究更好发展。欣闻西安音乐学院将于2013年下半年举办“首届敦煌乐舞艺术国际研讨会”[②]，此举对弘扬敦煌乐舞艺术、促进敦煌乐舞研究无疑是善莫大焉的一桩好事。借此机遇，祝愿敦煌乐舞艺术焕发新的风采、敦煌乐舞艺术研究再创新的辉煌！

——原载《交响》2013年第3期

---

① 庄壮：《敦煌音乐舞蹈研究的成果与发展趋势》，《人民音乐》1997年第2期。

② 晓坛：《“2013敦煌乐舞艺术国际研讨会”筹备会预备会议召开》，http://www.xacom.edu.cn/Homeinfo/201210/3178.html。

附录

敦煌乐舞艺术研究资料索引

景月亲 整理

1.敦煌乐舞艺术综合研究

(1)范立君:《敦煌石窟音乐研究述要》,《赤峰学院学报》(汉文哲学社会科学版) 2009年第11期。

(2)庄壮:《敦煌音乐舞蹈研究的成果与发展趋势》,《人民音乐》1997年第2期。

(3)刘恩伯:《敦煌石窟简介》,载阴法鲁主编《敦煌舞姿》,上海文艺出版社1981年版。

(4)庄壮:《敦煌音乐(1)》,《阳关》1982年第3期。

(5)庄壮:《敦煌音乐(2)》,《阳关》1982年第4期。

(6)庄壮:《敦煌音乐(3)》,《阳关》1982年第5期。

(7)庄壮:《敦煌音乐(4)》,《阳关》1982年第6期。

(8)庄壮:《敦煌音乐(5)》,《阳关》1983年第1期。

(9)庄壮:《敦煌音乐(6)》,《阳关》1983年第2期。

(10)庄壮:《敦煌音乐(7)》,《阳关》1983年第3期。

(11)庄壮:《敦煌音乐(8)》,《阳关》1983年第4期。

(12)庄壮:《丰富多彩的敦煌音乐》,《中国音乐》1983年第4期。

(13)庄壮:《敦煌石窟音乐》,甘肃人民出版社1984 年版。

(14)郑汝中:《“敦煌音乐”中的若干问题》,《敦煌研究》1986年第2期。

(15)牛龙菲 :《敦煌乐史料概论(上)》,《新疆艺术》1984年第6期。

(16)牛龙菲:《敦煌乐史料概论(下)》,《新疆艺术》1985年第1期。

(17)牛龙菲:《敦煌乐史料概论》,《丝绸之路乐舞艺术》1985年第9期。

(18)席臻贯:《敦煌音乐泛谈(一)》,《音乐天地》1987年第2期。

(19)席臻贯:《敦煌音乐泛谈(二)》,《音乐天地》1987年第3期。

(20)阴法鲁:《敦煌石窟中的音乐资料》,《文史知识》1988年第8期。

(21)阴法鲁:《敦煌石窟中的音乐资料》,载阴法鲁《阴法鲁学术论文集》,中华书局2008年版。

(22)庄壮:《拓宽敦煌音乐研究的路子》,《敦煌研究》1994年第2期。

(23)邱星:《敦煌石窟音乐简说》,《音乐世界》1995年第12期。

(24)高德祥:《敦煌石窟音乐迷踪》,《国际音乐交流》1999年增刊。

(25)李正宇:《敦煌歌舞三札》,《敦煌研究》1992年第4期。

(26)黎蔷:《西亚诸教对敦煌乐舞影响之研究(上)》,《交响》1995年第3期。
(27)黎蔷 :《西亚诸教对敦煌乐舞影响之研究(下)》,《交响》1995年第4期。
(28)汤君:《敦煌燕乐歌舞考略》,《文艺研究》2002年第3期。
(29)庄壮:《榆林窟壁画中的音乐形象》,《中国音乐》1985年第3期。
(30)王克芬主编:《敦煌石窟全集·舞蹈画卷》,上海人民出版社2001年版。
(31)郑汝中主编:《敦煌石窟全集·音乐画卷》,商务印书馆2002年版。
(32)台建群、郑汝中:《敦煌石窟全集·飞天画卷》,商务印书馆(香港)有限公司2003年版。
(33)高金荣:《敦煌石窟舞乐艺术》(敦煌文化丛书),甘肃人民出版社2000年版。
(34)王克芬、柴剑虹:《箫管霓裳——敦煌乐舞》,甘肃教育出版社2007年版。
(35)郑汝中:《解读敦煌:佛国的天籁之音》,上海人民出版社2007年版。
(36)席臻贯:《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》,敦煌艺术出版社1992年版。
(37)[日]岸边成雄:《古代丝绸之路的音乐:正仓院、敦煌、高丽之追溯》,王耀华译 ,人民音乐出版社1988 年版。

2.敦煌音乐文献研究

有关敦煌曲谱、敦煌舞谱、敦煌曲子词以及其他相关的音乐资料研究入此。

2.1 敦煌曲谱研究

(1)朱珊:《敦煌唐人曲谱与藏经洞》,《新观察》1982年第14期。
(2)应有勤等:《验证〈敦煌曲谱〉为唐琵琶谱》,《音乐艺术》1983年第1期。
(3)苏一平、白鹰主编:《敦煌曲谱的由来和研究情况》,《中国文艺年鉴》1983年。
(4)何昌林:《〈敦煌琵琶谱记〉的来龙去脉》,《阳关》1984年第5期。
(5)何昌林:《三年来国内敦煌曲谱研究概况》,《中国敦煌吐鲁番学会研究通讯》1985年第1期。
(6)郝毅:《敦煌遗曲族源小考》,《中央民族学院学报》1986年第4期。
(7)陈应时:《中国近期的敦煌乐谱研究=A Report on Chinese research the Dunhuang music manusscrip》,罗珂丽译,[英]《MUSICA ASIATICA》1990年第6期。
(8)陈应时:《敦煌乐谱研究五十五年》,《传统文化与现代化》1993年第5期。
(9)郑汝中:《敦煌曲谱研究简述》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(10)[日]林谦三:《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》,《奈良学艺大学纪要》(人文、社会科学版)1955年第1期。
(11)[日] 林谦三:《敦煌琵琶谱的解读研究》,潘怀素译,上海音乐出版社1957年版。
(12)[日]林谦三:《琵琶谱新考:专论琵琶记谱和演奏法的变迁》,《奈良学艺大学纪要》(人文、社会科学版)1964年第12期。

(13) [日]林谦三:《敦煌琵琶谱的解读》,陈应时译,《中国音乐 》1983年第2期。
(14) 陈应时:《〈敦煌琵琶谱的解读〉译后记》,《民族民间音乐研究》1983年。
(15) [日]林谦三:《敦煌琵琶谱》,《交响》1984年第2期。
(16) 饶宗颐 :《敦煌琵琶谱读记》,《(香港)新亚学报》1960年第2期。
(17) 饶宗颐:《敦煌琵琶谱的来龙去脉涉及的史实问题》,《音乐研究》1987年第3期。
(18) 饶宗颐:《浣溪沙琵琶谱发微 》,《中国音乐》1988年第4期。
(19) 饶宗颐:《浣溪沙琵琶谱发微》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990 年版。
(20) 饶宗颐:《再谈梁幸德与敦煌琵琶谱》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990年版。
(21) 饶宗颐:《轭軓说》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990年版。
(22) 饶宗颐:《论口、与音乐上之"句逗"》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990年版。
(23) 饶宗颐:《再论口、与顿住:敦煌乐谱与姜白石旁谱》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990年版。
(24) 饶宗颐:《三论口语、两记号之涵义及其演变》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990年版。
(25) 饶宗颐:《四论"口"、"、"及记谱法之传承:敦煌乐谱与西安鼓乐俗字谱之比较》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990年版。
(26) 饶宗颐:《敦煌写卷原本之考察》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990 年版。
(27) 饶宗颐:《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》,《音乐艺术》1990年第4 期。
(28) 陈应时:《读〈敦煌琵琶谱写卷原本之考察〉》,《音乐艺术》1991年第2期。
(29) 王德埙:《乐曲考古学的新发展:读饶宗颐、陈应时敦煌谱原件之论文》,《星海音乐学院学报》1992年第2期。
(30) 何昌林:《关于敦煌琵琶谱的抄写人(〈唱词十九首〉之谜)——敬答饶宗颐教授 》,《音乐研究》1987年第3期。
(31) 江岸:《敦煌曲谱研究》,《人民音乐》1982年第6期。
(32) 叶栋 :《敦煌曲谱研究1》,《音乐艺术》1982年第1期。
(33) 叶栋:《敦煌曲谱研究2》,《音乐研究》1982年第2期。
(34) 叶栋:《敦煌曲谱研究3》,《齐鲁艺苑》1982年增刊。
(35) 毛继增:《敦煌曲谱破译质疑》,《音乐研究》1982年第3期。
(36) 陈应时:《应如何评论〈敦煌曲谱研究〉:与毛继增同志商榷》,《广州音乐学院学报》1982年第4期。
(37) 李春光:《文章千古事——对于"敦煌曲谱"报道的几点意见》,《人民音乐》1982年第7期。
(38) 林友仁等:《〈敦煌曲谱研究〉给我们的启示》,《人民音乐》1982年第11期。
(39) 陈应时:《评〈敦煌曲谱研究〉》,《中国音乐》1983年第1期。
(40) 金建民:《关于〈敦煌曲谱〉研究的几个问题——与陈应时同志商榷》,《敦煌研究》1987年第3期。

(41)陈应时:《敦煌曲谱研究尚需继续努力》,《交响》1984年第2期。
(42)叶栋:《敦煌琵琶谱》,上海文艺出版社1986年版。
(43)叶栋:《敦煌唐人曲谱》,《音乐艺术》1982年第2期。
(44)赵晓生:《敦煌曲谱是唐大曲结构吗——与叶栋先生商榷又一题》,《音乐艺术》1987年第4期。
(45)赵晓生:《〈敦煌唐人曲谱〉节奏另解——与叶栋先生商榷》,《音乐艺术》1987年第2期。
(46)叶栋:《唐代音乐与古谱译读》,西京周秦汉唐文化开发公司陕西省社会科学院出版发行室1985年版。
(47)叶栋:《唐乐古谱译读》,上海音乐出版社2001 年版。
(48)金建民:《古谱新篇生命绝唱——在叶栋遗作〈唐乐古谱译读〉首发式上的发言》,《人民音乐》2002年第1期。
(49)何昌林:《三件敦煌曲谱资料的综合研究》,《音乐研究》1985年第3期。
(50)吴世忠:《南音与敦煌曲谱的不同点——与何昌林同志商榷》,《音乐研究》1986年第2期。
(51)唐朴林:《〈敦煌琵琶曲谱〉刍议》,《音乐艺术》1988年第1期。
(52)关也维:《敦煌古谱的猜想》,《音乐研究》1989年第2期。
(53)吴金德:《成功的探索可喜的收获——评关也维〈敦煌古谱的猜想〉一文》,《中央民族大学学报》(哲学社会科学版)1991年第4期。
(54)席臻贯:《“佛本行集经·忧波离品次”琵琶谱号考暨论敦煌曲谱的翻译》,《音乐研究》1983年第3期。
(55)席臻贯:《关于敦煌曲谱研究问题给饶宗颐先生的回信》,《新疆艺术》1990年第6期。
(56)席臻贯:《关于敦煌曲谱研究问题给香港饶宗颐先生的回信》,载席臻贯《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》,敦煌文艺出版社1992年版。
(57)席臻贯:《敦煌曲谱第一群定弦之我见》,载席臻贯《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》,敦煌文艺出版社1992年版。
(58)席臻贯:《敦煌古乐——敦煌乐谱新译》,《敦煌文艺出版社》1992年第9期。
(59)席臻贯:《唐五代敦煌乐谱新解译》,《音乐研究》1992年第4期。
(60)陈应时:《敦煌乐谱的研究工作还不能告一段落——评〈唐五代敦煌乐谱新解译〉》,《中国音乐》1993年第2期。
(61)席臻贯:《唐代和声思维拾沈(上)——敦煌乐谱·合竹·易卦》,《交响》1993年第1期。
(62)席臻贯:《唐代和声思维拾沈(中)——敦煌乐谱·合竹·易卦》,《交响》1993年第2期。
(63)席臻贯:《唐代和声思维拾沈(下)——敦煌乐谱·合竹·易卦》,《交响》1993年第3期。
(64)庄永平:《敦煌乐谱节奏再解》,《星海音乐学院学报》1989年第3期。
(65)庄永平:《敦煌琵琶指法谱字辨正》,《星海音乐学院学报》1990年第4期。
(66)庄永平:《鼓套子节奏与敦煌曲拍》,《交响》1990年第3期。

(67)庄永平:《论敦煌乐谱中的“小谱字”》,《星海音乐学院学报》1992年第1期。
(68)庄永平:《论敦煌乐谱中的T符号》,《音乐艺术》1992年第1期。
(69)王凤桐、张林:《宋代均拍非均等节拍——与庄永平等先生讨论》,《音乐艺术》1993年第1期。
(70)庄永平:《唐宋拍论——兼与王凤桐、张林先生商榷》,《星海音乐学院学报》1993年增刊。
(71)庄永平:《论敦煌乐谱中的“七ㄅ”》,《交响》1993年第3期。
(72)庄永平:《敦煌曲拍非拍眼形式——对敦煌曲拍的重新认识》,《音乐艺术》1993年第1期。
(73)庄永平:《论〈三台〉词调结构——兼论慢二急三节拍形式》,《交响》1994年第1期。
(74)庄永平:《“何满子”词调拍式与词曲组合》,《星海音乐学院学报》1994年增刊。
(75)庄永平:《敦煌琵琶谱商调调弦法》,《音乐艺术》1994年第2期。
(76)庄永平:《琵琶古谱黄钟调(宫)、越调与正宫研究》,2005年东亚古谱国际学术研讨会论文,上海,2005年11月。
(77)庄永平:《“侧商调”研究:兼论〈敦煌乐谱〉二、三组乐曲调式》,《音乐探索》2008年第4期。
(78)庄永平:《〈五弦谱〉调名与〈敦煌乐谱〉乐调研究》,《星海音乐学院学报》1999年第1期。
(79)庄永平:《〈五弦谱〉中的“小”谱字研究》,《星海音乐学院学报》1994年(3+4)期。
(80)庄永平:《论唐代琵琶上的燕乐调(名)运用——〈五弦谱〉诸曲调名研究》,《星海音乐学院学报》1998年第3期。
(81)庄永平:《〈五弦谱〉28首校译谱》,载庄永平《琵琶　古谱　戏曲音乐研究:庄永平音乐文集》,上海音乐学院出版社2011年版。
(82)庄永平:《论〈敦煌乐谱〉中的“.”》,《星海音乐学院学报》1997年第1期。
(83)庄永平:《关于〈敦煌乐谱〉译解的几个问题》,《交响》1997年第2期。
(84)赵维平:《唐传五弦琵琶谱二字音位及定弦的我见》,《音乐艺术》1986年第4期。
(85)庄永平:《敦煌乐谱琵琶定弦解析》,《中国音乐学》1994年第1期。
(86)陈应时:《论敦煌曲谱的琵琶定弦》,《广州音乐学院学报》1983年第2期。
(87)林友仁:《〈论敦煌曲谱的琵琶定弦〉质疑——与陈应时同志商榷》,《广州音乐学院学报》1984年增刊。
(88)陈应时:《读〈论敦煌曲谱的琵琶定弦〉质疑——兼答林友仁同志》,《广州音乐学院学报》1984年增刊。
(89)陈应时:《解译敦煌曲谱的第一把钥匙:“琵琶二十谱字”介绍》,《中国音乐》1982年第4期。
(90)陈应时:《敦煌曲谱研究实录初篇(1)》,《阳关》1983年第3期。
(91)陈应时:《敦煌曲谱研究实录初篇(2)》,《阳关》1983年第4期。
(92)陈应时:《敦煌乐谱新解》,《音乐艺术》1988年第1期。
(93)陈应时:《敦煌乐谱新解(续)》,《音乐艺术》1988年第2期。
(94)陈应时:《敦煌乐谱新解(附译谱)》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990年版。

(95)陈应时:《敦煌乐谱是工尺谱的前身吗?》,《音乐学习与研究》1988年第4期。
(96)陈应时:《敦煌乐谱词曲组合中的若干问题》,载中国音乐资料馆等编《中国音乐国际研讨会论文集》,山东教育出版社1990 年版。
(97)庄永平:《敦煌乐谱的词曲组合》,《中国音乐学》1993年第1期。
(98)陈应时:《敦煌乐谱的词曲组合》,载陈应时《敦煌乐谱解译辨证》,上海音乐学院出版社2005年版。
(99)陈应时:《敦煌乐谱第一卷——琵琶定弦验证》,《交响》1993年第2期。
(100)陈应时:《敦煌乐谱解译辨证》,上海音乐学院出版社2005年6月版。
(101)陈应时:《敦煌乐谱解译辨证(讲座视频1—13)》,《超星名师讲坛》(时间不详)。
(102)杜亚雄:《解读敦煌乐谱的里程碑——评陈应时先生的〈敦煌乐谱解译辨证〉一书》,《音乐艺术》2005年第4期。
(103)杨善武:《敦煌乐谱研究的新突破——〈敦煌乐谱解译辨证〉对同名曲〈倾杯乐〉旋律重合问题的解决》,《音乐研究》2006年第1期。
(104)李勤:《〈敦煌乐谱解译辨证〉读后》,《中国音乐》2006年第1期。
(105)吴志武:《陈应时先生的敦煌乐谱研究——兼评〈敦煌乐谱解译辨证〉》,《中国音乐》2008年第2期。
(106)黎冬霞:《对陈应时〈敦煌乐谱解译辨证〉的介绍》,《音乐时空》2011年第6期。
(107)陈应时:《论敦煌乐谱中的西域古曲》,《文化艺术研究》2008年第1期。
(108)陈应时:《论敦煌乐谱的记谱法》,《文化艺术研究》2010年第5期。
(109)胡慈舟:《论敦煌乐谱研究中实证方法的运用》,《星海音乐学院学报》1997年第1期。
(110)陈应时:《论敦煌乐谱研究中的实证方法 》,载罗艺峰主编《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》,中央音乐学院出版社2011年版。
(111)陈应时:《论敦煌乐谱研究中的实证方法》,《 交响》2009年第4期。
(112)林友仁:《评“掣拍说”——兼谈古谱解读》,《音乐艺术》1988年第3期。
(113)陈应时:《〈评“掣拍说”〉质疑》,《中国音乐》1989年第1期。
(114)陈应时:《敦煌乐谱“掣拍”再证》,《音乐艺术》1993年第2期。
(115)庄永平:《敦煌乐谱曲拍非“掣拍”形式——和陈应时先生商榷》,《星海音乐学院学报》1995年第(1+2)期。
(116)陈应时:《敦煌乐谱“掣拍”补证》,《音乐艺术》1996年第1期。
(117)陈应时:《答〈郭煌乐谱曲拍非“掣拍”形式〉》,《 星海音乐学院学报》1996年第3期。
(118)应有勤:《论敦煌琵琶谱“掣”为急返拨》,《音乐艺术》1995年第3期。
(119)应有勤 :《敦煌琵琶谱节奏译解:“掣拍说”与返拨研究的殊途同归》,《音乐研究》2002年第1期。
(120)应有勤 :《敦煌琵琶谱的节奏与演奏手法密切相关》,《音乐艺术》2000年第3期。

(121)应有勤：《试论敦煌琵琶谱第八、第十曲主旋律和间奏的特征》，《浙江艺术职业学院学报》2008年第4期。
(122)赵玉卿:《敦煌乐谱的断代及谱式的考证研究综述》，《交响》1997年第3期。
(123)赵玉卿、郑莲:《关于敦煌乐谱的定弦法研究》，《交响》2002年第2期。
(124)赵玉卿:《关于敦煌乐谱的节奏研究》，《戏文》2005年第3期。
(125)宋瑞凯：《祖氏音阶与“敦煌曲谱”之译解》，《交响》1997年第2期。
(126)宋瑞凯：《祖氏音阶与“敦煌曲谱”之译解》，《乐府新声》1997年第4期。
(127)赵维平:《敦煌琵琶谱新解》，《人民音乐》1988年第9期。
(128)郝毅、晓莹:《敦煌石窟乐谱——〈伊州〉考》，《西北民族大学学报》(哲学社会科学版)1985年第4期。
(129)金建民：《〈敦煌曲谱〉中的〈伊州〉》，《新疆艺术》1986年第4期。
(130)庄永平:《敦煌乐谱〈伊州〉曲校勘与研究》，《交响》1998年第4期。
(131)饶宗颐：《敦煌琵琶谱〈浣溪沙〉残谱研究 》，《中国音乐》1985年第1期。
(132)左晓婷:《〈浣溪沙〉研究》，硕士学位论文，河北师范大学，2012年。
(133)陈应时:《敦煌乐谱〈倾杯乐〉》，《交响》1995年第3期。
(134)陈应时:《敦煌乐谱同名曲〈倾杯乐〉的旋律重合》，《音乐艺术》2005年第4期。
(135)陈应时:《敦煌乐谱〈品弄〉》，《黄钟》1995年第3期。
(136)郝毅:《论敦煌石窟遗谱〈急胡相问〉》，《交响》1986年第2期。
(137)陈应时:《敦煌乐谱〈急胡相问〉》，《星海音乐学院学报》1995年增刊。
(138)洛地:《敦煌乐谱〈慢曲子西江月〉节奏拟解》，《中国音乐学》1993年第2期。
(139)[英] 韦满易:《敦煌琵琶谱〈西江月〉》，方建军、汤亚汀译，《音乐艺术》1995年第2期。
(140)陈应时:《敦煌乐谱〈水鼓子〉》，《中国音乐》1995年第2期。
(141)庄永平:《敦煌乐谱〈水鼓子〉曲校勘与研究》，《交响》1998年第1期。
(142)何昌林:《唐代舞曲〈屈柘枝〉——敦煌曲谱〈长沙女引〉考辨》，《敦煌学辑刊》1985年第1期。
(143)郝毅:《敦煌石窟遗谱〈长沙女引〉》，《新疆艺术》1990年第1期。
(144)庄永平:《敦煌乐谱〈长沙女引〉曲校勘与研究 》，《音乐探索》2000年第1期。
(145)[日]林谦三、平出久雄:《琵琶古谱之研究——〈天平〉〈敦煌〉二谱试解》，饶宗颐译，《音乐艺术》1987年第2期。
(146)陈应时:《敦煌乐谱中的“慢曲子”》，《中央音乐学院学报》1996年第1期。
(147)[英]毕铿等:《〈西江月〉：一首在琵琶谱中的歌曲》，[荷兰]《CHIME磐》1997年(10+11)期。
(148)庄永平:《〈敦煌乐谱〉25首校译谱》，载庄永平《琵琶　古谱　戏曲音乐研究：庄永平音乐文集》，上海音乐学院出版社2011年版。
(149)张林:《敦煌曲谱的节拍在中国音乐节拍史中的位置》，《黄钟》1995年第1期。

(150)庄永平:《唐代琵琶的“旭”音位符号》,《交响》2013年第3期。
(151)修海林:《对中日唐代琵琶谱研究差异的探讨》,《音乐研究》2002年第2期。
(152)应有勤:《中日对古谱涵义和解译的比较研究》,《音乐艺术》2002年第1期。
(153)陈应时 :《中日琵琶古谱中的“、”号——琵琶古谱节奏解译的分歧点》,《音乐艺术》2002年第1期。
(154)陆锡兴:《从敦煌曲谱看日本民族文字的形成》,《敦煌研究》1990年第2期。
(155)庄永平:《唐歌诗体中的腔词关系》,载曾永义《音乐词曲关系史》, 国家出版社2010年版。
(156)葛晓音、[日]户仓英美:《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》,《中国社会科学》1999年第1期。
(157)王小盾、陈应时:《唐传古乐谱和与之相关的音乐文学问题》,《中国社会科学》2000年第5期。
(158)葛晓音、[日]户仓英美:《关于古乐谱和声辞配合若干问题的再认识——兼答王小盾、陈应时先生》,《中国社会科学》2000年第6期。
(159)何昌林:《古谱与古谱学》,《中国音乐》1983年第3期。
(160)陈应时:《古谱研究》,《中国音乐年鉴》1988年。
(161)修海林:《有关古谱译解学理层面的几点认识》,《中国音乐》2002年第1期。
(162)陈应时:《古谱研究的回顾与展望》,《黄钟》1997年第1期。
(163)庄永平:《唐乐古谱节拍探求》,《交响》2003年第1期。
(164)高德祥 :《唐乐西传的若干踪迹》,《敦煌研究》1987年第1期。
(165)何昌林:《论燕乐半字谱——从敦煌写卷伯字3539谈起》,《文献》1983年第3期。
(166)何昌林:《〈论燕乐半字谱〉补》,《文献》1983年第3期。
(167)何昌林:《天平琵琶谱之考、解、译 》,《音乐研究》1983年第3期。
(168)席臻贯:《一套弥足珍贵的雅乐〈击物谱〉》,载席臻贯《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》,敦煌文艺出版社 1992年7月版。
(169)高德祥:《有感于敦煌古谱“成功解译”》,《中国音乐》1997年第3期。
(170)高德祥:《有感于敦煌古谱“成功解译”》,《阳关》1998年第1期。
(171)徐元勇:《对深入敦煌琵琶谱研究的点滴想法》,《乐府新声》2001年第3期。
(172)金建民:《关于〈敦煌曲谱〉和古谱学的论争及我见》,《中国音乐学》1990年第2期。
(173)杨善武:《陈应时敦煌乐谱解译中的“辨证”理念与方法》,《音乐研究》2008年第3期。
(174)安达智惠:《林谦三的敦煌琵琶谱第一组定弦研究》,《文化艺术研究》2012年第2期。
(175)黎键:《饶宗颐关于唐宋古谱节奏记号的研究》,载饶宗颐《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司1990年版。
(176)金建民:《我国古代古谱举要》,《中国音乐》1989年第1期。
(177)钱伯泉:《龟兹琵琶谱研究1》,《艺术导刊》1994年第4期。
(178)钱伯泉:《龟兹琵琶谱研究2》,《新疆艺术》1994年第4期。
(179)钱伯泉:《一千年前的龟兹乐谱》,《文史知识》1994年第10期。

(180)吉联抗:《关于敦煌“最古老的乐谱”》,《音乐生活》1984年第4期。
(181)鸿雁:《我国最古老的乐谱》,《文献》1984年第1期。
(182)牛龙菲:《敦煌东汉元嘉二年五弦琴谱研究》,《敦煌研究》1985年第2期。
(183)何昌林:《所谓〈敦煌东汉木简乐谱——五弦琴谱〉破译的真相》,《中国音乐》1986年第1期。
(184)赵维平:《敦煌东汉木简中有乐谱吗?》,《中国音乐》1986年第2期。
(185)田丁:《敦煌珍藏古谱残简——访兰州大学历史系敦煌学研究室牛龙菲》,《人民音乐》1984年第3期。
(186)韩凌云:《落入凡间的天音——〈敦煌乐谱〉研究》,硕士学位论文,西安音乐学院,2013年。

2.2 敦煌舞谱研究

(1)[日]水原渭江:《敦煌舞谱的解读研究(上/下)》,京都朋友书店1985年版。
(2)柴剑虹:《敦煌舞谱的整理与分析(一)》,《敦煌研究》1987年第4期。
(3)柴剑虹:《敦煌舞谱的整理与分析(二)》,《敦煌研究》1988年第1期。
(4)李正宇:《敦煌遗书中发现题年〈南歌子〉舞谱》,《敦煌研究》1986年第4期。
(5)[日]水原渭江、席臻贯:《关于巴黎收藏敦煌发现的舞谱〈南歌子〉的解读(一)——敦煌舞谱研究第二稿》,《交响》1988年第3期。
(6)王克芬:《敦煌舞谱“残卷”探索》,文化艺术出版社1986年版。
(7)彭松:《敦煌舞谱残卷破解》,《敦煌学辑刊》1989年第2期。
(8)[日]水原渭江:《释北京图书馆藏敦煌舞谱残卷(No.820)的舞辞“皇”》,贺小萍译,《敦煌研究》2000年第3期。
(9)蔡渊迪:《杏雨书屋藏敦煌舞谱卷子校录并研究》,《敦煌研究》2012年第1期。
(10)席臻贯:《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》,敦煌艺术出版社1992年7月版。
(11)[日]水原渭江:《中国学术界在敦煌舞谱解读研究方面的最近动向》,席臻贯译,《敦煌学辑刊》1990年第2期。
(12)王克芬:《求实——评水原渭江〈中国学术界在敦煌舞谱解读研究方面的最近动向〉一文》,《敦煌学辑刊》1991年第1期。
(13)饶宗颐:《代序——敦煌舞谱与后周之整理乐章谦伦柳永〈乐章集〉之来历》,《中国音乐》1991年第3期。
(14)席臻贯:《唐乐舞“绝书”片前文句读字义析疑——敦煌舞谱交叉研考之一》,《中国音乐学》1987年第3期。
(15)席臻贯:《S、P三份(南歌子)片前文校析——敦煌舞谱交叉研考之二》,载席臻贯《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》,敦煌文艺出版社1992年版。
(16)席臻贯:《S、P三谱对勘探微——敦煌舞谱交叉研考之三》,载席臻贯《古丝路音乐暨敦煌舞谱研

究》，敦煌文艺出版社1992年版。

(17)席臻贯:《唐传舞谱片前文“拍”之初探——敦煌舞谱交叉研究之四》，《中国音乐学》1990年第1期。

(18)席臻贯:《唐乐舞“慢二急三”(慢四急七)之谜钩玄——敦煌舞谱交叉研考之五》，《黄钟》1989年第4期。

(19)席臻贯:《“慢二急三”拍再探——敦煌舞谱交叉研考之六》，《黄钟》1991年第2期。

(20)席臻贯:《舞容序列顶真格、迭字格窥探——敦煌舞谱交叉研究之七》，《西北民族大学学报》(哲学社会科学版) 1990年第3期。

(21)席臻贯:《谱字框图的序列美、形式美、对称美、曲式美——敦煌舞谱交叉研究之八》，《西北民族大学学报》(哲学社会科学版)1991年第4期。

(22)席臻贯:《敦煌舞谱序列“原型”探幽: 敦煌舞谱交叉研考之九》，载席臻贯《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》，敦煌文艺出版社1992年版。

(23)王小盾:《解析敦煌舞谱结构的钥匙——“十六字诀”说和“乾舞谱”说》，《中国音乐学》1991年第1期。

(24)饶宗颐:《敦煌琵琶谱与舞谱之关系》，载饶宗颐《敦煌琵琶谱》，台湾新文丰出版公司1990年版。

(25)王小盾:《敦煌舞谱的价值》，载王小盾《隋唐音乐及其周边——王小盾音乐学术文集》，上海音乐学院出版社2012年版。

(26)魏娜:《对敦煌舞谱研究中若干问题的再认识》，《剑南文学》(经典教苑)2012年第8期。

(27)何昌林:《唐代酒令歌舞曲的奇拍型机制及其历史价值(上): 从〈敦煌舞谱〉看唐代音乐的节拍体制》，《交响》1992年第4期。

(28)何昌林:《唐代酒令歌舞曲的奇拍型机制及其历史价值(下): 从〈敦煌舞谱〉看唐代音乐的节拍体制》，《交响》1993年第1期。

2.3 敦煌曲子词研究

(1)席臻贯:《海外敦煌曲研究小谈》，《阳关》1983年第6期。

(2)刘尊明:《敦煌曲子词整理研究的百年历程》，《文献》1999年第1期。

(3)刘尊明:《二十世纪敦煌曲子词整理研究的回顾与反思》，《文学评论》1999年第4期。

(4)王重民:《敦煌曲子词集》，商务印书馆1950年版。

(5)任二北:《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社1954年版。

(6)任二北:《敦煌曲校录》，上海文艺联合出版社1955 年版。

(7)楊家骆、夏瞿禅:《全唐五代词汇编: 敦煌曲校录》，世界书局1971 年版。

(8)饶宗颐:《敦煌曲》，(出版单位不详) 1971年版。

(9)饶宗颐:《敦煌曲绪论》，台湾新文丰出版公司1996年版。

(10)饶宗颐:《敦煌曲与乐舞及龟兹乐》，《新疆艺术》1986年第1期。

(11) 任半塘:《敦煌歌辞总编——任半塘文集(全三册)》,上海古籍出版社2006年版。
(12) 卢善焕:《〈敦煌曲校录〉略校》,《敦煌学辑刊》1986年第2期。
(13) 卢善焕:《〈敦煌曲校录〉校读记》,《西北师大学报》(社会科学版) 1991年第5期。
(14) 詹安泰:《简论〈敦煌曲〉中的"普通杂曲"》,《学术研究》1963年第2期。
(15) 朱绿梅:《也谈敦煌讲唱辞的音乐渊源》,《敦煌学辑刊》1985年第1期。
(16) 王誉声:《论敦煌文学的音乐价值》,《交响》1991年第4期。
(17) 李谦怡:《我国音乐文学的瑰宝——评敦煌曲子词》,《辽宁教育学院学报》1993年第1期。
(18) 杨国学:《承前启后的敦煌艺术"三绝(敦煌曲子词,反弹琵琶,飞天)"》,《敦煌研究》1999年第1期。
(19) 汤君:《敦煌曲子词地域文化研究》,博士学位论文,四川大学,2003 年。
(20) 汤君:《敦煌曲子词辨》,《成都大学学报》(社会科学版) 2003年第1期。
(21) 陶贞安:《敦煌歌辞用韵研究》, 硕士学位论文,广西师范大学,2004年。
(22) 霍文艳:《敦煌曲子词用韵研究》,硕士学位论文,南京师范大学,2009年。
(23) 饶宗颐:《"法曲子"论:从敦煌本〈三皈依〉谈"唱道词"与曲子词关涉问题》,《中国史研究》1986年第1期。
(24) 韩波:《从"敦煌曲子词"看"词"的初始状态》,硕士学位论文,东北师范大学,2005 年。
(25) 吴肃森:《敦煌歌辞探胜》,《敦煌研究》1986年第2期。
(26) 刘洁:《从〈敦煌歌辞〉中乐伎形象看中古时期中国文化审美价值体系的多元化态势》,《西北师大学报》(社会科学版)2007年第2期。
(27) 刘传启:《敦煌歌辞在唐五代敦煌地区的传播与功用》,《大舞台》2012年第7期。
(28) 刘尊明:《敦煌歌辞、敦煌词、民间词与文人词之考辨》,《湖北大学学报》(哲学社会科学版)1995年第2期。
(29) 高国藩:《敦煌〈歌谣〉的评价和译注》,《敦煌研究》1985年第2期。
(30) 周瑶:《从唐五代文献试探"曲子"、"曲子词"之名的由来——以敦煌写本为中心》,《求索》2009年第1期。
(31) 刘传启:《敦煌歌辞语言特色及成因简析》,《时代文学》(下半月)2011年第9期。
(32) 刘传启:《敦煌歌辞语言研究》,博士学位论文,兰州大学,2011年。
(33) 张鸿勋:《敦煌唱本〈百鸟名〉的文化意蕴及其流变影响》,《敦煌研究》1992年第1期。
(34) 王定勇:《敦煌佛曲研究》,硕士学位论文,扬州大学,2003 年。
(35) 王定勇:《敦煌佛曲曲调考述》,《鄂州大学学报》2004年第3期。
(36) 徐湘霖:《"论敦煌佛曲"》,《青海民族学院学报》1995年第2期。
(37) 边卫刚:《敦煌佛曲集残卷校注》,硕士学位论文,南京师范大学,2007年。
(38) 李小荣:《敦煌佛曲〈散花乐〉考源》,《法音》2000年第10期。

(39) 鲁立智:《敦煌佛曲“三皈依”考辨 》,《文献》2012年第2期。
(40) 吴肃森:《论敦煌佛曲与词的起源》,载张涌泉等编《浙江与敦煌学: 常书鸿先生诞辰一百周年纪念文集》,浙江古籍出版社2004 年版。
(41) 林仁昱:《论敦煌佛教歌曲向通俗传播的内容》,中国俗文化研究国际学术研讨会论文,四川,2002年。
(42) 林仁昱:《敦煌佛教歌曲的背景和抄写方式》,《丝绸之路》2012年第12期。
(43) 李小荣:《敦煌佛教劝化音乐文学略说》,《东方丛刊》2006年第3期。
(44) 王志鹏:《敦煌佛教曲子词之调名源流考辨》,《敦煌研究》2009年第3期。
(45) 刘传启、张荣军:《敦煌佛教歌曲的修辞艺术》,《四川戏剧》2012年第6期。
(46) 刘传启、张荣军:《敦煌佛曲民间话语形态研究》,《民族艺术》2012年第4期。

2.4 相关敦煌文献研究

有关敦煌变文及敦煌经卷、敦煌遗书中相关音乐资料研究等入此。

(1) 刘恩伯:《经变中的伎乐索引》,载阴法鲁主编《敦煌舞姿》,上海文艺出版社1981年版。
(2) 吴曼英:《经变中的伎乐菩萨形象》,载阴法鲁主编《敦煌舞姿》,上海文艺出版社1981年版。
(3) 王庆菽:《英法所藏敦煌卷子经目记》,《文物参考资料》1957年第5期。
(4) 周丕显:《敦煌遗书目录再探》,《敦煌学辑刊》1986年第1期。
(5) 史树青:《敦煌遗书概述》,《历史教学》1964年第8期。
(6) 姜亮夫:《敦煌经卷在中国文化学术上的价值》,《思想战线》1981年第1期。
(7) 黎国韬:《敦煌遗书若干戏剧乐舞问题考》,《敦煌研究》2010年第5期。
(8) 黎国韬:《敦煌遗书戏剧乐舞问题补述》,《敦煌研究》2012年第2期。
(9) 怡中:《敦煌遗书是怎样流失海外的》,《民族大家庭》1999年第5期。
(10) 解梅:《唐代敦煌地区的中亚乐舞文化》,《社科纵横》2006年第1期。
(11) 陆淑绮、李重申:《敦煌古代戏曲文化史料综述》,《敦煌研究》1997年第2期。
(12) 李金梅等:《敦煌古代百戏考述》,《敦煌研究》2001年第1期。
(13) 谢生保:《河西宝卷与敦煌变文的比较 》,《敦煌研究》1987年第4期。
(14) 陆永峰:《试论变文与宝卷之关系》,《中国俗文化研究》2004年。
(15) 杨成忠:《敦煌变文的审美文化研究》,硕士学位论文,青海师范大学,2010年。
(16) 李小荣:《敦煌变文“平”、“侧”、“断”诸音声符号探析》,《敦煌学辑刊》2001年第2期。
(17) 李重申、陆淑绮:《敦煌目连变文与戏曲研究》,《敦煌研究》2000年第3期。
(18) 席臻贯:《敦煌变文与后世曲艺戏曲关系》,《中国音乐》1992年第3期。
(19) 席臻贯:《敦煌变文对后世曲艺戏曲的影响》,《丝绸之路》1993年第2期。
(20) 陈颖姮:《敦煌变文说唱研究综述》,《广东农工商职业技术学院学报》2007年第3期。

(21)孙鸿亮:《敦煌讲唱文学与陕北说书》,《福建论坛》(社科教育版)2008年第12期。
(22)席臻贯:《从苏联藏敦煌说唱文本说起》,《青海师范大学学报》(哲学社会科学版) 1992年第1期。
(23)席臻贯:《从苏藏敦煌说唱文本说起》,《交响》1992年第1期。
(24)项楚:《关于〈大目乾连冥间救母变文〉一段唱词的校释》,《敦煌研究》1992年第4期。
(25)边艳蓉:《目连戏流变述论》,硕士学位论文,西北师范大学,2010 年。
(26)牛龙菲:《中国散韵相间、兼说兼唱之文体的来源——且谈变文之“变”》,《敦煌学辑刊》1983年。
(27)戚世隽:《对敦煌写卷中“剧本”资料的检讨》,《文化遗产》2009年第1期。
(28)吴清:《敦煌〈五更转〉与河西宝卷〈哭五更〉之关系研究》,《青海民族大学学报》(社会科学版)2011年第2期。
(29)黄佳:《敦煌音声人史料及其研究》,硕士学位论文,中央音乐学院,2010 年。
(30)刘进宝:《唐五代“音声人”论略 》,《 南京师大学报》(社会科学版)2006年第2期。
(31)乜小红:《唐五代敦煌音声人试探》,《敦煌研究》2003年第3期。
(32)姜伯勤:《敦煌音声人略论》,《敦煌研究》1988年第4期。
(33)李正宇:《归义军乐营的结构与配置》,《敦煌研究》2000年第3期。
(34)刘进宝:《归义军时期的“音声人”》,《敦煌研究》2006年第1期。

3.敦煌壁画乐舞资料研究

有关壁画乐舞、壁画乐伎、壁画舞伎、壁画乐器、壁画经变乐队研究等入此。

3.1 壁画乐舞研究

(1)蓝玉崧:《敦煌壁画音乐资料提要》,中国民族音乐研究所1951年版。
(2)阴法鲁:《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》,《文物参考资料》1951年第4期。
(3)阴法鲁:《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》,载阴法鲁《阴法鲁学术论文集》,中华书局2008年版。
(4)牛龙菲:《敦煌壁画乐史资料总录与研究》,敦煌文艺出版社1996 年版。
(5)庄壮:《试论敦煌壁画音乐艺术的美学观》,《敦煌研究》2000年第4期。
(6)王翔宇:《论唐代敦煌壁画音乐图像的审美意境》,《美术界》2011年第2期。
(7)欧阳琳:《敦煌壁画中的“西域”音乐》,《飞天》1981年第5期。
(8)庄壮:《论早期敦煌壁画音乐艺术》,《中国音乐》2004年第1期。
(9)庄壮:《敦煌壁画音乐的主要特点1》,《音乐周报》2006年12月15日。
(10)庄壮:《敦煌壁画音乐的主要特点2》,《音乐周报》2006年12月22日。
(11)郑汝中:《敦煌壁画乐舞研究》(敦煌学丛书),甘肃教育出版社2002 年版。
(12)姜伯勤:《〈敦煌壁画乐舞研究〉序》,《敦煌研究》2003年第4期。

(13)郑汝中:《新发现的莫高窟第275窟音乐图像》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(14)乔晴:《敦煌莫高窟第148窟乐舞壁画研究》,硕士学位论文,武汉音乐学院,2010年。
(15)石应宽:《敦煌石窟壁画中的古代乐舞艺术》,《乌蒙论坛》2007年第5期。
(16)石应宽:《敦煌古代乐舞探究(文二):敦煌石窟壁画中的古代乐舞艺术》,《贵州大学学报》(艺术版)2008年第3期。
(17)石应宽:《敦煌古代乐舞探究(文三):敦煌石窟壁画中的古代乐舞艺术》,《乌蒙论坛》2010年第5期。
(18)高德祥:《敦煌古代乐舞(上下卷)》,人民音乐出版社2008年版。
(19)李曙明:《乐象舞容 神人以和——读高德祥〈敦煌古代乐舞〉》,《人民音乐》2009年第11期。
(20)郑汝中:《敦煌乐舞壁画的形成分期和图式》,《敦煌研究》1997年第4期。
(21)李建隆:《敦煌壁画中的乐舞演出与演出空间》,博士学位论文,上海戏剧学院,2010年。
(22)谢生保:《敦煌壁画中的唐代"胡风"——之一〈胡乐胡舞〉》,《社会纵横》1994年第4期。
(23)高德祥:《敦煌壁画的〈鸟歌万岁乐〉》,《中国音乐》1991年第1期。
(24)李才秀:《敦煌壁画中的世俗乐舞形象》,载阴法鲁主编《敦煌舞姿》,上海文艺出版社1981年版。
(25)姜伯勤:《敦煌悉磨遮为苏摩遮乐舞考》,《敦煌研究》1996年第3期。
(26) 庄壮:《敦煌乐舞的研究、实践和发展问题》,《新疆艺术》1996年第5期。
(27)任慧婷:《谈敦煌乐舞传播和舞绸伎乐在实践中的应用》,《大舞台》2011年第11期。
(28)万庚育:《敦煌早期壁画中的天宫伎乐》,《敦煌研究》1988年第2期。
(29)郭晓冰:《敦煌莫高窟中天宫伎乐的表现形式及特点》,《安阳师范学院学报》2005年第4期。
(30)庄壮:《榆林窟壁画伎乐》,《交响》1988年第2期。
(31)刘恩伯:《谈敦煌壁画中"经变"里的伎乐》,《甘肃文艺》1980年第2期。
(32)刘恩伯:《谈敦煌壁画中"经变"里的伎乐》,载林保尧、关友惠主编《中国敦煌学百年文库·艺术卷(三)》,甘肃文化出版社1999年版。
(33)刘恩伯:《谈经变中的伎乐》,载阴法鲁主编《敦煌舞姿》,上海文艺出版社1981年版。
(34)姜伯勤:《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》,《敦煌研究》1988年第2期。
(35)阴法鲁主编:《敦煌舞姿》,上海文艺出版社1981年版。
(36)李根万:《精美的西凉乐舞》,《新疆艺术》1984年第3期。
(37)刘堡:《古凉州乐舞》,《山西社会主义学院学报》2003年第4期。
(38)何端中:《西凉乐舞艺术》,《民主协商报》2006年1月27日。
(39)董锡玖:《敦煌壁画和唐代舞蹈》,《文物》1982年第12期。
(40)董锡玖:《从敦煌壁画的乐舞艺术想到的》,《文艺研究》1979年第1期。
(41)胥昊:《敦煌壁画中乐舞图像的视觉呈现》,《飞天》2009年第22期。

(42)郭思言:《敦煌壁画“飞天”的音乐性与舞蹈性》,《社会纵横》2012年第5期。
(43)陈允吉:《敦煌壁画飞天及其审美意识之历史变迁》,《复旦学报》(社会科学版) 1990年第1期。
(44)倪怡中:《敦煌壁画中的百戏图》,《炎黄春秋》1998年第1期。
(45)倪怡中:《敦煌壁画文献中所见的古代百戏》,《图书馆理论与实践》1999年第1期。
(46)袁禾:《敦煌壁画的意象特征》,《东方艺术》1997年第6期。
(47)王萍:《敦煌壁画的艺术价值及其形式语言研究》,硕士学位论文,南京师范大学,2005 年。
(48)张永安:《敦煌壁画艺术价值研究的整体观念》,《社会纵横》2007年第3期。

3.2 壁画乐伎研究

(1)高德祥:《敦煌壁画中的童子伎》,《中国音乐》1991年第2期。
(2)郑汝中:《敦煌壁画乐伎》,《敦煌研究》1989年第4期。
(3)庄壮:《敦煌壁画乐伎形式》,《音乐研究》1993年第3期。
(4)高德祥:《敦煌壁画中的乐伎(1)》,《阳关》1984年第1期。
(5)高德祥:《敦煌壁画中的乐伎(2)》,《阳关》1984年第2期。
(6)石应宽:《敦煌石窟乐伎及其音乐形态释考》,《贵州大学学报》(艺术版)2009年第4期。
(7)庄壮:《敦煌西千佛洞壁画乐伎》,《敦煌研究》1998年第3期。
(8)冷焱:《敦煌洞窟中的“伎乐飞天”》,《舞蹈》2002年第10期。
(9)谢生保、谢静:《敦煌壁画中的飞天》,《寻根》2007年第2期。
(10)傅强:《敦煌壁画中的飞天艺术》,《佛教文化》1996年第4期。
(11)石应宽:《敦煌飞天及古代音乐审美意识》,《贵州大学学报》(艺术版) 2007年第4期。
(12)资华筠:《敦煌壁画中的〈飞天〉和舞蹈〈飞天〉》,《中外文化交流》1993年第2期。
(13)郑汝中:《飞天艺术综论》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(14)侯英囡:《唐代舞蹈服饰对敦煌壁画中“飞天”形象的影响》,《中国校外教育》2010年增刊。

3.3 壁画舞伎研究

(1)郑汝中:《敦煌壁画舞伎研究》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(2)王克芬:《漫话敦煌舞蹈壁画》,《舞蹈》2000年第4期。
(3)王克芬:《晚期敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究》,《文艺研究》1996年第2期。
(4)王克芬:《元代敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究》,《舞蹈》1996年第5期。
(5)任慧婷:《从壁画中看敦煌舞姿与龟兹舞姿》,《音乐大观》2013年第1期。
(6)李才秀:《从敦煌壁画中的舞姿看古代西域与内地的乐舞交流》,载阴法鲁主编《敦煌舞姿》,上海文艺出版社1981年版。
(7)史敏:《敦煌壁画伎乐天舞蹈形象呈现研究——动静中的三十六姿》,《北京舞蹈学院学报》2007年

第4期。
(8)田霞:《敦煌舞蹈壁画中的史料互证与多元性》,《北方作家》2011年第5期。
(9)任慧婷:《谈敦煌乐舞传播和舞绸伎乐在实践中的应用》,《大舞台》2011年第11期。
(10)肖巍:《由敦煌莫高窟谈宗教与舞蹈的历史关联》,《美与时代》(上半月) 2007年第11期。
(11)眭美琳:《试论敦煌壁画男性乐舞的舞台创作》,《西南农业大学学报》(社会科学版) 2009年第4期。
(12)王克芬:《多元荟萃　归根中华——敦煌舞蹈壁画研究》,《敦煌研究》2005年第3期。
(13)董锡玖:《敦煌壁画和唐代舞蹈》,《文物》1982年第12期。
(14)贾一亮:《敦煌唐代壁画经变画礼佛乐队中的舞伎服饰研究》,硕士学位论文,东华大学,2007年。
(15)曹佳坞:《敦煌壁画舞蹈"S"形肢体符号研究》,《敦煌研究》2008年第2期。
(16)符号:《敦煌壁画舞蹈形象摭谈》,《吉林艺术学院学报》2010年第1期。

3.4 壁画乐器研究

(1)郑汝中:《敦煌壁画乐器研究(摘要)》,《敦煌研究》1988年第2期。
(2)郑汝中:《敦煌壁画乐器分类考略》,《敦煌研究》1988年第4期。
(3)郑汝中:《榆林窟三窟千手观音经变乐器图》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(4)高德祥:《从敦煌壁画看古排箫的发展》,《西北师范学院学报》1986年增刊。
(5)高德祥:《排箫》,《中国音乐》1993年第2期。
(6)高德祥:《敦煌石窟壁画中的古乐器——篪》,《中国音乐》1987年第2期。
(7)高德祥:《凤首箜篌考》,《中国音乐》1990年第1期。
(8)杨森:《敦煌石窟艺术中的箜篌乐器形态简析》,《敦煌研究》1991年第1期。
(9)台建群:《敦煌壁画阮的研究》,《敦煌研究》1995年第1期。
(10)高德祥:《敦煌石窟壁画中的打击乐器》,《民族民间音乐》1988年(2+3)期。
(11)庄壮:《敦煌壁画上的打击乐器》,《交响》2002年第4期。
(12)郝毅:《敦煌石窟壁画中的古乐器羯鼓》,《乐器》1986年第4期。
(13)郝毅:《敦煌石窟壁画中的古乐器羯鼓[续]》,《乐器》1986年第5期。
(14)赵世骞:《西域打击乐器——羯鼓》,《中国音乐》1985年第2期。
(15)高德祥:《敦煌石窟壁画中的各种鼓》,《乐器》1988年第2期。
(16)高德祥:《敦煌石窟壁画中的各种鼓[续]》,《乐器》1988年第3期。
(17)王清雷:《图说敦煌石窟壁画中的鼓类乐器》,《广播歌选》2010年第1期。
(18)高德祥、吕殿生:《敦煌石窟壁画中的吹奏乐器》,《乐府新声》1989年第4期。
(19)庄壮:《敦煌壁画上的吹奏乐器》,《交响》2003年第4期。

(20)庄壮:《敦煌壁画上的弹拨乐器》,《交响》2004年第4期。
(21)庄壮:《榆林窟、东千佛洞壁画上的拉弦乐器》,《交响》2004年第2期。
(22)庄壮:《敦煌壁画上的本土乐器1》,《音乐周报》2006年2月24日。
(23)庄壮:《敦煌壁画上的本土乐器2》,《音乐周报》2006年3月3日。
(24)高德祥:《敦煌壁画中的不鼓自鸣乐》,《乐器》1990年第2期。
(25)钟力:《敦煌壁画中"不鼓自鸣"乐器组合之研究》,《飞天》2012年第2期。
(26)蒋咏荷:《敦煌壁画中的隋唐乐器及其组合形式》,《乐府新声》1984年第3期。
(27)柳廷信、李世奇:《敦煌壁画中的琵琶》,《阳关》1985年第2期。
(28)叶栋:《敦煌壁画中的五弦琵琶及其唐乐》,《音乐艺术》1984第1期。
(29)[澳] 耐尔森:《五弦琵琶的柱制及其谱字配置》,赵维平译,《音乐艺术》1992年第1期。
(30)朱慧佶:《关于敦煌飞天壁画中琵琶艺术的几点思考》,《音乐大观》2012年第8期。
(31)高德祥:《简谈琵琶形制的发展变化过程》,《乐器》1987年第3期。
(32)高德祥:《敦煌壁画中的反弹琵琶与反弹箜篌》,《音乐爱好者》1989年第5期。
(33)毛继增:《英娘的琵琶为什么要反弹》,《中国音乐》1983年第3期。
(34)陇菲:《胡人半解弹琵琶:秦汉隋唐间琵琶的嬗递》,载罗艺峰主编《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》,中央音乐学院出版社2011年版。
(35)李婷婷、孙汉明:《从琵琶舞看壁画乐器在敦煌舞中的作用》,《北京舞蹈学院学报》2012第3期。
(36)郝毅:《敦煌壁画中的古乐器——拍板》,《祁连歌声》1985年第6期。
(37)郝毅:《敦煌壁画中的古乐器——方响》,《敦煌研究》1985年第3期。
(38)黄艺鸥:《方响形态及其历史文化研究》,硕士学位论文,上海音乐学院,2007 年。
(39)杨森:《莫高窟壁画中的异形笛》,《敦煌研究》1988年第1期。
(40)于德琛:《笛篪辨》,《中国音乐》1993年第4期。
(41)王福生:《敦煌壁画中的部分乐器考辨》,《中国音乐学》2006年第4期。
(42)郑汝中:《敦煌壁画中的几种特异乐器》,《新疆艺术》1988年第5期。
(43)郑汝中:《敦煌壁画中的几种特异乐器》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(44)[日]林谦三:《正仓院乐器研究》,风间书房1964年版。
(45)[日]岸边成雄:《大佛开眼式(上)——正仓院的乐器》,席臻贯译,《交响》1989年第2期。
(46)[日]岸边成雄:《大佛开眼式(中)——正仓院的乐器 》,席臻贯译,《交响》1989年第3期。
(47)[日]岸边成雄:《大佛开眼式(下)——正仓院的乐器 》,席臻贯译,《交响》1989年第4期。
(48)[日]岸边成雄:《日本正仓院乐器的起源(上)——古代丝绸之路的音乐》,《中央音乐学院学报》1984年第3期。
(49)[日]岸边成雄:《日本正仓院乐器的起源(上)——古代丝绸之路的音乐》,《中央音乐学院学报》1984年第4期。

(50)[日]林谦三:《东亚乐器考》,音乐出版社1962年版。
(51)樊锦诗:《从敦煌壁画图像的研究到制作——敦煌壁画乐器仿制成功》,《敦煌研究》1992年第3期。
(52)佚名:《敦煌壁画乐器仿制研究项目鉴定意见书》,《敦煌研究》1992年第3期。
(53)庄壮:《敦煌壁画乐器仿制研究工作报告》,《敦煌研究》1992年第3期。
(54)佚名:《敦煌壁画乐器仿制研究技术报告》,《敦煌研究》1992年第3期。
(55)佚名:《敦煌壁画乐器制作报告》,《敦煌研究》1992年第3期。
(56)中国艺术研究院音乐研究所乐声实验室:《敦煌壁画乐器频谱测量报告》,《敦煌研究》1992年第3期。
(57)林石城:《敦煌壁画乐器喜见复活》,《敦煌研究》1992年第3期。
(58)刘东升:《敦煌学研究的新创作——敦煌壁画乐器仿制成功》,《敦煌研究》1992年第3期。
(59)樊祖荫:《敦煌学研究的新成果——贺敦煌壁画乐器研究仿制成功》,《敦煌研究 》1992年第3期。
(60)郑珉中:《在敦煌壁画乐器仿制研究项目技术鉴定会上的感想》,《敦煌研究》1992年第3期。
(61)庄壮:《复活的敦煌乐器》,《乐器》1999年第6期。
(62)丰元凯:《敦煌乐器赴东瀛千年古乐奏伊丹》,《人民音乐》1994年第8期。
(63)王朝霞:《敦煌壁画乐器内涵丰富》,《甘肃日报》2002年12月25日。
(64)佚名:《44种古乐器走下敦煌壁画》,《中国文化报》2003年11月18日。
(65)郑汝中:《敦煌壁画乐器仿制研究》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(66)沈正国:《敦煌壁画乐器仿制研究:与郑汝中先生商榷》,《演艺设备与科技》2007年增刊。
(67)李根万:《对〈敦煌壁画乐器仿制研究……商榷〉的商榷》,《乐器》2009年第11期。
(68)高德祥:《诌议仿制古乐器》,《乐器》1994年第2期。
(69)庄壮:《敦煌乐器研制使用的回顾和思考》,《中国音乐》1997年第4期。
(70)庄壮:《敦煌壁画乐器复制应用之思考》,载罗艺峰主编《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》,中央音乐学院出版社2011年版。
(71)庄壮:《敦煌壁画乐器组合艺术》,《交响》2008年第1期。
(72)庄壮:《关于组建“敦煌壁画乐器演奏团”构想》,《人民音乐》2004年第11期。

3.5 壁画经变乐队研究

(1)庄壮:《敦煌壁画乐队排列艺术》,《新疆艺术》1986年第3期。
(2)庄壮:《敦煌壁画乐队排列剖析》,《音乐研究》1998年第3期。
(3)高德祥:《敦煌壁画中的唐代经变伎乐队》,《新疆艺术》1987年第5期。
(4)贾一亮:《敦煌唐代壁画经变画礼佛乐队中的舞伎服饰研究》,硕士学位论文,东华大学,2007年。

4.敦煌舞研究

(1)董锡玖:《敦煌舞蹈(敦煌吐鲁番艺术丛书)》,新疆美术摄影出版社1992年版。

(2)高金荣:《敦煌舞蹈》,敦煌文艺出版社1993年版。

(3)魏奇峰:《敦煌舞:三十而立的辉煌与隐忧》,《西部时报》2009年3月17日。

(4)李婷婷:《敦煌舞中的"三道弯"艺术形式》,《甘肃教育》2006年第6期。

(5)贺燕云:《敦煌舞名称的由来》,《舞蹈》2008年第8期。

(6)谢艳春:《敦煌舞的审美合力》,《民族艺术研究》2004年第4期。

(7)谢艳春、屈曌洁:《敦煌舞的审美特征》,《民族艺术研究》2005年第3期。

(8)佚名:《敦煌舞美如斯》,《中国新闻周刊》2006年第15期。

(9)垣丁:《当代敦煌舞蹈溯源——西域与中原乐舞文化的交流与影响》,《新疆艺术》1998年第2期。

(10)金秋:《寻找敦煌舞蹈的源头》,《敦煌研究》2001年第2期。

(11)张琼:《敦煌舞蹈和民间舞蹈中的"三道弯"分析》,《大众文艺》(理论) 2009年第3期。

(12)刘继明、韩宁:《敦煌舞蹈的形态特征及艺术特色》,《大舞台》2011年第5期。

(13)李婷婷:《敦煌舞蹈的独特之美——浅析敦煌舞中的重心》,《甘肃教育》2011年第1期。

(14)贺燕云:《敦煌舞蹈训练与表演教程》,上海音乐出版社2009年3月版。

(15)高金荣:《敦煌舞风格浅探》,《阳关》1983年第4期。

(16)贺燕云:《对敦煌舞体系的认识》,《北京舞蹈学院学报》2009年第1期。

(17)易辛:《古代敦煌舞蹈之历史探源》,《兰台世界》2012年第25期。

(18)李婷婷、孙汉明:《从琵琶舞看壁画乐器在敦煌舞中的作用》,《北京舞蹈学院学报》2012年第3期。

(19)仝妍:《论中国石窟舞蹈的艺术特征》,《北京舞蹈学院学报》2007年第4期。

(20)杨艺:《论印度舞与敦煌舞的异同》,《太原城市职业技术学院学报》2012年第7期。

(21)刘建、酉艺:《"满壁飞动"之动——敦煌伎乐天舞蹈形象呈现研究》,《北京舞蹈学院学报》2007年第4期。

(22)王喜伟:《浅析眼神在敦煌舞蹈中的意韵》,《文教资料》2009年第33期。

(23)胡莉莉:《浅谈呼吸与眼神在敦煌舞人物性格塑造中的运用》,《艺术教育》2011年第2期。

(24)解雨姣:《浅析眼神在敦煌舞中的产生、确立及运用》,《兰州教育学院学报》2012年第9期。

(25)邱翔:《浅析飞天舞的表现特色》,《大众文艺》2011年第11期。

(26)李婷婷:《浅议对敦煌舞的认识误区及对策》,《甘肃联合大学学报》(社会科学版)2012年第6期。

(27)樊平:《浅谈"反弹琵琶"的艺术美》,《群文天地》2011年第16期。

(28)毛继增:《英娘的琵琶为什么要反弹》,《中国音乐》1983年第3期。

(29)李婷婷:《浅谈敦煌舞姿的艺术特点》,《大众文艺》2012年第24期。

(30)孟尧:《浅谈敦煌舞舞姿之美》,《科教文汇》(中旬刊) 2013年第2期。

(31)李佳:《浅谈敦煌舞蹈中的文化因素》,《知识经济》2010年第15期。
(32)李倩:《浅谈敦煌舞蹈的艺术特色与地域特色》,《青年文学家》2010年第15期。
(33)刘囡囡:《从〈敦煌佛印〉看中国敦煌舞蹈的审美》,《赤峰学院学报》(汉文哲学社会科学版)2013年第4期。
(34)赵园园:《中国敦煌舞蹈的形象美探析》,《青春岁月》2013年第8期。
(35)李婷婷:《敦煌舞教学中的美感训练》,《甘肃教育》2011年第6期。
(36)高金荣:《敦煌舞教程(附DVD一张)》,上海音乐出版社 2011年版。
(37)金亮:《敦煌舞的元素练习与风格训练在教学中的作用》,《中国校外教育》2011年第8期。
(38)叶晓丽:《汉唐古典舞与敦煌舞蹈教学体系研究》,《龙岩学院学报》2012年第2期。
(39)张玉玲:《风格性舞蹈教学中的表现性组合刍议——以北京舞蹈学院"敦煌伎乐天舞蹈形象呈现研究"课程为例》,《三峡大学学报》(人文社会科学版)2009年第5期。
(40)史敏:《敦煌心语:敦煌舞教学研究集》,北京环球音像出版社2009年版。
(41)史敏:《敦煌舞蹈教程:伎乐天舞蹈形象呈现》,世界图书出版公司2012年版。
(42)董锡玖:《佛国仙姿妙入神 特教薪传娱万民——评我国首创〈敦煌舞基本训练教材〉为敦煌学百年纪念而作》,《舞蹈》2000年第5期。
(43)尚俊睿:《"敦煌舞蹈"创作初探》,《舞蹈》2007年第4期。
(44)眭美琳:《试谈敦煌药叉乐舞的舞台化构想》,《北京舞蹈学院学报》2007年第4期。
(45)韩晶:《关于敦煌舞编创过程中表现形式的思考》,《丝绸之路》2011年第24期。
(46)相宁:《略论敦煌舞创编发展的制约因素 》,《音乐大观》2012年第5期。
(47)史敏:《试论敦煌飞天的动感与艺术形象》,《北京舞蹈学院学报》2001年第3期。
(48)李东风:《吉祥美好的化身——敦煌飞天的艺术美感》,《文艺研究》2009年第2期。
(49)段文杰:《飞天——乾闼婆与紧那罗——再谈敦煌飞天》,《敦煌研究》1987年第1期。
(50)张闻闻:《天上,人间——试析敦煌飞天之姿态的世俗化依据》,《美术大观》2007年第9期。
(51)莫雁:《灿烂的敦煌飞天艺术》,《东方艺术》1995年第4期。
(52)赵声良:《飞天新论》,《敦煌研究》2007年第3期。
(53)谢生保:《敦煌飞天形体姿态的来源》,《敦煌研究》2001年第4期。
(54) 陈建刚:《飞天艺术形象渊源考》,《甘肃联合大学学报》(社会科学版)2006年第1期。
(55)郑汝中:《飞天艺术综论》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(56)佚名:《大型经典民族舞剧〈丝路花雨〉》,《中国戏剧》2008年第8期。
(57)陈德宏:《论〈丝路花雨〉》,《社会科学》1983年第1期。
(58)周雅俐:《民族舞剧〈丝路花雨〉赏析》,《戏剧文学》2006年第8期。
(59)肖美鹿:《永远的〈丝路花雨〉》,《中国戏剧》2010年第7期。
(60)席臻贯:《〈丝路花雨〉在苏联》,《中国音乐》1986年第1期。

(61)兆先:《〈丝路花雨〉的舞蹈语言》,《文艺研究》1980年第2期。
(62)马静:《〈丝路花雨〉:敦煌壁画舞起来》,《科学之友》(A版)2008年第10期。
(63)朱凤玲:《论舞剧〈丝路花雨〉的美学向度》,《作家》2010年第14期。
(64)晓庄:《让敦煌舞破壁而飞》,《瞭望周刊》1987年第9期。
(65)任真:《敦煌壁画复活伎乐飞天下凡》,《丝绸之路》1996年第6期。
(66)杜琪:《舞剧文学的宏构巨制——对舞剧〈丝路花雨〉评论的思考性回顾之一》,《社会科学》1987年第5期。
(67)岳音:《评新版舞剧〈丝路花雨〉的继承与创新》,《山东教育学院学报》2010年第5期。
(68)陆金龙:《不断创新是舞剧〈丝路花雨〉永葆青春的不竭动力》,《发展》2009年第7期。
(69)傅宝珠:《中国民族舞剧的传世精品——经典舞剧〈丝路花雨〉》,《丝绸之路》2010年第1期。
(70)晏建中:《刻意求新　尽心雕琢——谈舞剧〈丝路花雨〉八一年演出本的修改》,《陕西戏剧》1981年第11期。
(71)梁袁媛:《动作语言的艺术——〈丝路花雨〉中的"虚实相容"探究》,《音乐创作》2012年第11期。
(72) 李洁非、陈廉:《从〈丝路花雨〉到〈编钟乐舞〉——浅析近年对古典乐舞的发掘》,《瞭望》1983年第11期。
(73)喻海:《从舞剧〈丝路花雨〉到"中国印·舞动的北京"的艺术溯源》,《南方论坛》2008年第12期。
(74)肖云儒:《盛唐景·敦煌画·丝路花——漫话舞剧〈丝路花雨〉》,《陕西戏剧》1981年第12期。
(75)段文杰:《真实的虚构——谈舞剧〈丝路花雨〉的一些历史依据》,《文艺研究》1980年第2期。

5.其他相关研究

有关的会议报道/综述、论著索引/目录/图表及相关综合研究等入此。

(1)姜亮夫:《敦煌卷子的整理和敦煌艺术的保护》,《中国文化》1990年第1期。
(2)陈应时:《敦煌乐谱论著书录解题[1938——2003](上/下)》,载陈应时《敦煌乐谱解译辨证》,上海音乐学院出版社2005年版。
(3)丽瑚:《近期敦煌音乐研究论文索引》,《中国音乐》1992年第2期。
(4)姜亮夫:《敦煌莫高窟资料编年叙例》,《浙江学刊》1980年第1期。
(5)申国美:《1900—2001国家图书馆藏敦煌遗书研究论著目录索引》,北京图书馆出版社2001年版。
(6)梁梁:《为敦煌遗书正名——兼谈藏经洞之名》,《敦煌研究》1986年第2期。
(7)樊锦诗:《敦煌石窟研究百年回顾与瞻望》,《敦煌研究》2000年第2期。
(8)陆永峰:《中国百年敦煌学述论》,《淮阴师范学院学报》(哲学社会科学版)2000年第4期。
(9)高千:《陇上敦煌学的回顾与思考》,《敦煌研究》2002年第1期。
(10)王晓玲、李茹:《敦煌艺术论著目录类编》,甘肃教育出版社2011年版。

(11) 郑汝中:《莫高窟音乐洞窟统计表》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(12) 郑汝中:《莫高窟经变画音乐情况统计表》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(13) 郑汝中:《莫高窟壁画乐伎分类统计表》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(14) 郑汝中:《莫高窟壁画乐器统计表》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(15) 孺子莘等:《中国石窟寺乐舞艺术》,人民音乐出版社2009年版。
(16) 王宁宁:《解读形象　聆听理想——石窟乐舞形象与佛教思想精神》,《文艺研究》2003年第5期。
(17) 吴曼英:《现实生活中的乐舞形象及其他》,载阴法鲁主编《敦煌舞姿》,上海文艺出版社1981年版。
(18) 魏文斌:《20世纪早中期甘肃石窟的考察与研究综述》,《敦煌学辑刊》2005年第1 期。
(19) 郑汝中:《甘肃音乐文物的特色》,载郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》,甘肃教育出版社2002年版。
(20) 杨雄:《敦煌西晋墓画——敦煌壁画的另一源头》,《内蒙古社会科学》(汉文版) 2005年第1期。
(21) 倪怡中:《佛经故事传说与敦煌壁画》,学苑出版社1997年版。
(22) 谢恬:《千年敦煌壁画的历史与艺术价值》,《兰台世界》2009年第23期。
(23) 谢瑶:《戈壁绿洲上的瑰宝——敦煌壁画》,《当代艺术》2012年第3期。
(24) 王艳明:《龟兹敦煌石窟壁画千年来首次“相聚”》,《西安晚报》2013年5月26日第10版。
(25) 佚名:《“敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会”在莫高窟隆重召开》,《敦煌研究》2007年第5期。
(26) 晓坛:《西北民族音乐研究中心重点科研项目“敦煌乐舞艺术的当代实践及理论研究”启动》,“西安音乐学院网”2012年3月26日。
(27) 晓坛:《“2013敦煌乐舞艺术国际研讨会”筹备会预备会议召开》,“西安音乐学院网”2012年10月10日。
(28) 杨婷婷:《“2013年敦煌乐舞国际学术研讨会”筹备工作会在我院召开》,“中国音乐学网”2012年11月19日。
(29) 李曼:《2009年“中国敦煌舞学术与教学研讨会”综述》,《北京舞蹈学院学报》2009年第1期。
(30) 落山:《高德祥应邀“乐府讲坛”大话敦煌古代音乐艺术》,《中音在线》2011年11月18日。
(31) 李西林:《赵维平教授在我院举办“敦煌与丝绸之路上的音乐”学术讲座》,“西安音乐学院网”2012年11月20日。
(32) 袁行霈等主编:《庆贺饶宗颐先生九十五华诞敦煌学国际学术研讨会论文集》,中华书局2012年版。
(33) 李荣有:《悄然崛起的中国音乐图像学》,《人民音乐》2013年第6期。
(34) 郑炳林等:《悠久灿烂的河西走廊丝路文化》,《甘肃日报》2013年3月13 日。

(35)《敦煌研究》编辑部:《千年古乐再现今朝——“敦煌壁画乐器仿制研究项目”技术鉴定会在京召开》,《敦煌研究》1992年第3期。
(36)李根万:《千年古器　重放光华——听敦煌仿古乐器演奏会》,《敦煌研究》1992年第3期。
(37)郑震孙:《敦煌发现中国最古老的乐谱》,《中国年鉴》1985年。
(38)佚名:《叶栋破译敦煌曲谱　千年古乐重放新声》,《中国年鉴》1983年。
(39)顾斌:《唐俗乐28调与敦煌曲谱在苏州被破译》,《苏州年鉴》1998年。
(40)一风:《唐琵琶谱译解讨论会在京举行》,《人民音乐》1982年第11期。
(41)王曼力:《“千古绝唱,功不可没”——记〈敦煌古乐〉舞台前后……》,《舞蹈》1994年第6期。
(42)徐若冰:《敦煌古乐组舞》,《中外文化交流》1996年第5期。
(43)唐朴林:《评〈敦煌古乐〉的演奏》,《音乐艺术》1997年第3期。
(44)佚名:《敦煌古乐　千年绝响》,《国际音乐交流》1994年第3期。
(45)老北:《庄壮:只为奏响敦煌千年古乐》,“文化中国—中国网”2010年4月2日。
(46)刘凤学、董锡玖:《大西北,我们还会再见——台湾新古典舞团团长刘凤学博士访谈录》,《舞蹈》1995年第5期。
(47)赵喜惠:《唐代艺术的世界地位探析——以乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑为例 》,《陕西教育学院学报》2012年第4期。
(48)刘琼、王林昌:《敦煌乐舞动汉城》,《人民日报》2002年8月25日。
(49)颜廷亮:《敦煌文化》,光明日报出版社2000年版。
(50)姜亮夫:《敦煌——伟大的文化宝藏》,云南人民出版社1999年版。
(51)柴剑虹:《普及敦煌文化的开创之作——重新认识〈敦煌——伟大的文化宝藏〉的历史价值》,《汉语史学报》(年刊)2003年。
(52)啸河:《敦煌流派断想》,《阳关》1983年第2期。
(53)张晓燕:《敦煌再生艺术的价值研究》,硕士学位论文,西北师范大学,2008 年。
(54)刘洁:《论敦煌再生舞台艺术创作思维的嬗变》,《甘肃社会科学》2009年第5期。
(55)王建疆:《敦煌艺术:从原生到再生——兼议著名大型乐舞〈丝路花雨〉成功演出30周年》,《甘肃社会科学》2009年第5期。
(56)赵声良:《敦煌艺术与大唐气象》,《图书与情报》2006年第6期。
(57)王金元:《敦煌艺术再生的宗教意蕴研究》,硕士学位论文,西北师范大学,2009 年。
(58)韩伟:《敦煌艺术及其再生研究》,《文艺研究》2010年第4期。
(59)穆纪光:《艺术的再生:敦煌艺术史研究的一个重要命题》,《西北师大学报》(社会科学版)2009年第1期。
(60)穆纪光:《敦煌艺术哲学》,商务印书馆2007年版。
(61)叶承曦:《简论敦煌的艺术精神》,《洛阳师专学报》1997年第3期。

(62)姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,中国社会科学出版社1996年版。
(63)刘曼春:《武则天时期敦煌佛教艺术》,载刘曼春《武则天研究论文集》1997 年版。
(64)马丽娜:《敦煌艺术的美学精神研究》,硕士学位论文,西北师范大学,2008年。
(65)潘絜兹:《敦煌艺术简介》,《历史教学》1963年第2期。
(66)易存国:《敦煌艺术美学——以壁画艺术为中心》,上海人民出版社2005年版。
(67)王建疆:《全球化背景下的敦煌文化、艺术和美学》,《西北师大学报》(社会科学版)2004年第6期。
(68)王建疆:《全球化背景下的敦煌艺术再生问题研究》,《西北师大学报》(社会科学版)2007年第2期。
(69)佚名:《文化敦煌:千余年文化积淀再发酵》,《经济参考报》2012年8月8日。
(70)王建疆:《突破:从研究敦煌艺术再生开始》,《西北师大学报》(社会科学版)2009年第1期。
(71)黎蕾:《百年敦煌戏曲学研究》,《敦煌研究》2000年第2期。
(72)黎蕾:《西域敦煌傩戏考》,《敦煌研究》1996年第2期。
(73)张维贤等:《曲子戏:敦煌文化"余脉"在民间延续》,《中国文化报》2007年3月21日。
(74)张维贤等:《曲子戏:敦煌文化的一支余脉》,《甘肃日报》2007年3月26日。

西安音乐学院
建校65周年学术研究文丛

ISBN 978-7-5039-5850-2

9 787503 958502 >

定价：68.00元